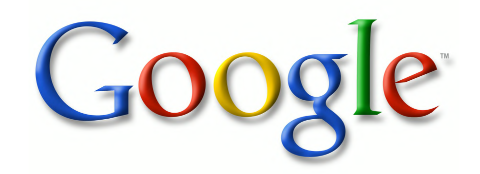



FA
468.8.
59

FL 1131 G

HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY



SPÄTMITTELALTERLICHE

WANDGEMÄLDE

IM KONSTANZER MÜNSTER

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
59. HEFT.

SPÄTMITTELALTERLICHE
WANDGEMÄLDE
IM KONSTANZER MÜNSTER

EIN BEITRAG ZUR ENTWICKLUNGSGESCHICHTE
DER MALEREI AM OBERRHEIN

VON

DR. JOSEF GRAMM.

MIT 20 TAFELN UND 4 ABBILDUNGEN IM TEXT.



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL.)
1905

MEINEN LIEBEN ELTERN

IN DANKBARKEIT.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort IX
Literaturverzeichnis XI
Einleitung 1

I. Die obere Sakristei und ihr Bildschmuck 11
A. Innenarchitektur 11
B. Wandgemälde 11
1. Beschreibung 13
2. Zur Kritik des Meisters 16
a) Zeichnung 19
b) Technik 21
c) Koloristik 21
d) Erhaltung 22
e) Vergleich mit zeitgenössischen Bildern 23

II. Die Nikolauskapelle und ihre Wandmalereien 31
A. Innenarchitektur und Bildschmuck im allgemeinen 31
1. Beschreibung des Raumes 31
2. Zugang vom Querschiff aus 32
3. Schneckenstiege 33
4. Heutige Bestimmung der Kapelle als Schatzkammer . . . 34
5. Ehemalige Ausstattung der Nikolauskapelle 35
6. Anordnung der Wandgemälde 35
7. Ursprüngliche Einteilung des Raumes 37
8. Sakristei der Nikolauskapelle 37
9. Ursprüngliche Eindeckung des Gesamtraumes 37
10. Jetzige Ausstattung der Kapelle 38

B. Wandgemälde 38
1. Zyklus der S. Nikolauslegende 38
2. Die übrigen Bilder 64
a) Einzelbild 64
b) Der zweite Zyklus 66
3. Der ornamentale Schmuck 68
4. Spuren älterer Bemalung: Weihekreuze 69
5. Zur Kritik des Meisters 71
a) Zeichnung 72
b) Koloristik 99
c) Technik 107
d) Erhaltung 109
e) Datierung und Vergleich mit zeitgenössischen Bildern . 111
C. Geschichte der Nikolauskapelle 129
Uebersicht über eine Anzahl wichtiger älterer Denkmäler mit Darstellungen aus der Legende des hl. Nikolaus von Myra . . 138
Tafelverzeichnis 141

VORWORT.

Vorliegende Arbeit entstammt einer Anregung des Herrn Professor Beyerle, der mich in zuvorkommendster Weise mit den von ihm selbst gewonnenen Resultaten über die ältere Baugeschichte des Konstanzer Münsters vertraut machte und meiner Arbeit auch sonst mannigfache Förderung angedeihen ließ. Ihm sei daher an erster Stelle mein besonderer Dank ausgesprochen.

Durch das liebenswürdige Entgegenkommen des Herrn Pfarrverwesers Zipf von Konstanz wurde es mir ermöglicht, die Wandgemälde der Münsterschatzkammer nach Entfernung der sehr umfangreichen Silberschränke einer eingehenden Untersuchung zu unterziehen und einzeln zu photographieren. Dies bot freilich infolge der ungünstigen und ungleichmäßigen Beleuchtungsverhältnisse erhebliche Schwierigkeiten. In den meisten Fällen mußte Magnesium mit Tageslicht kombiniert werden. Sämtliche der Arbeit beigegebenen Autotypieen und Lichtdrucktafeln wurden nach eigenen Aufnahmen hergestellt. Den Grundriß der Schatzkammer und oberen Sakristei fertigte Herr Architekt Grein, dessen freundlicher Mithülfe dankbar gedacht sei.

Da sich bei dem mangelhaften Erhaltungszustand der Wandbilder aus der einfarbigen Reproduktion nur ein unklares und lückenhaftes Bild gewinnen läßt, suchte ich diesem Mangel durch möglichst eingehende Beschreibung der in den Originalen noch erkennbaren Teile in etwa nachzuhelfen, wobei allerdings eine gewisse Weitschweifigkeit nicht wohl vermieden werden konnte.

Bei vorliegenden Untersuchungen leitete mich einerseits der Gedanke, auf ein bisher wenig bekanntes und nie eingehender gewürdigtes Wandbild in der oberen Sakristei des Konstanzer

Münsters hinzuweisen, das durch seine inschriftliche Datierung aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts allgemeineres Interesse beanspruchen dürfte. Andererseits war es mein Bestreben, durch ausführliche Besprechung der hier erstmals publizierten Wandgemälde der Münsterschatzkammer von Konstanz ein weiteres Bindeglied in der Entwicklungsgeschichte der Malerei am Oberrhein aufzuzeigen, worin sich der Uebergang von dem allmählich erstarrten Formenkanon der Hochgotik zur freieren Kunstentfaltung des XV. Jahrhunderts verfolgen läßt. Wir werden dabei Gelegenheit finden, den wechselseitigen Beziehungen zwischen Wand- und Miniaturmalerei nachzugehn und werden beobachten können, wie die gegen Ende des XIV. Jahrhunderts auftretenden neuen Bestrebungen in der allmählich emporblühenden Tafelmalerei ihren vollkommensten Ausdruck finden, der uns im Werk der bekannten oberrheinisch-schwäbischen Maler in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts so greifbar entgegentritt.

Zu tiefem Dank verpflichtet fühle ich mich für das rege Interesse an meiner Arbeit und die wertvollen Anregungen, deren ich mich bei meinen Studien von verschiedenster Seite zu erfreuen hatte. Ich nenne an erster Stelle Herrn Dr. Sauer, der mir auch bei der Drucklegung mit liebenswürdigster Bereitwilligkeit an die Hand ging. Weiterhin Herrn Dompfarrer Schober und Herrn Domkapitular Schnütgen (Cöln) sowie meine verehrten Herrn Lehrer: Prof. Goldschmidt, Prof. Sutter, Dr. Haseloff, Prof. Puchstein und Hofrat Finke. In dankenswertester Weise wurde mir von Herrn Prof. Künstle die reichhaltige Bibliothek aus dem Kraus'schen Nachlaß im altchristlichen Seminar zur Verfügung gestellt. An Prof. Hauser (Berlin) und Kunstmaler Metzger (Ueberlingen) hatte ich in technischen Fragen sehr schätzenswerte Berater. Mit wichtigem Vergleichsmaterial unterstützte mich mein Freund, cand. phil. Escher aus Zürich. Bei meinen archivalischen Untersuchungen leisteten mir Herr Stadtrat Leiner in Konstanz, sowie Herr Archivar Dr. Albert, Dr. Rieder und Dr. Flamm wertvolle Dienste. Ihnen allen sei hiermit mein geziemender Dank zum Ausdruck gebracht.

Verzeichnis der im Text häufiger und in abgekürzter Form zitierten Werke.

Beyerle, Conrad, Grundeigentumsverhältnisse und Bürgerrecht im mittelalterlichen Konstanz. B. II. Heidelberg 1902.

Buti, Franc. da, La vie et les miracles de St. Nicolas. Freiburg i. Schw. 1711.

Creizenach, Wilhelm, Geschichte des neueren Dramas. B. I. Halle 1893.

Didron und Schaefer, Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos. Trier 1855.

Eiselein, Josua, Geschichte und Beschreibung der Stadt Konstanz. Konstanz 1851.

Geiges, Fritz, Der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters. Ein Beitrag zu dessen Kenntnis und Würdigung. Freiburg i. Br. 1901.

Jacobus a Voragine, Legenda Aurea. Edit. Graesse. Breslau 1890.

Künstle und Beyerle, Die Pfarrkirche St. Peter und Paul zu Reichenau-Niederzell und ihre neuentdeckten Wandgemälde. Freiburg i. Br. 1901.

Mone, Franz Josef, Zeitschrift für Geschichte des Oberrheins. Karlsruhe.

Münzenberger, E. F. A., Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Frankfurt a. M. 1885 ff.

Neuwirth, Josef, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. Prag 1896.

— Die Wandgemälde im Kreuzgang des Emausklosters zu Prag. Prag 1898.

Rahn, Rud., Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. Zürich 1876.

Ruppert, Phil., Die Chroniken der Stadt Konstanz. Konstanz 1891.

Schlosser, Julius v., Tommaso da Modena und die ältere Malerei in Treviso (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. B. XIX. Wien 1898).

Schmarsow, August, Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des XV. Jahrhunderts (1430—60). (Des XXII. Bandes der Abhandlungen der philol.-hist. Klasse der Kgl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften Nr. II). Leipzig 1903.

Schnell, Eugen, Sankt Nikolaus, der heilige Bischof und Kinderfreund, sein Fest und seine Gaben. Brünn 1886.

Schober, F., Das alte Konstanz. Stadt und Diözese in Schrift und Stift dargestellt. Jahrg. I—III. Konstanz 1881—1883.

Schulte, Aloys, Geschichte des mittelalterlichen Handels und Verkehrs zwischen Westdeutschland und Italien mit Ausschluß von Venedig. B. I. Leipzig 1900.

Schultz, Alvin, Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrhundert. 2 Bde. Prag, Wien und Leipzig 1892.

Thode, Henri, Die Malerschule von Nürnberg im XIV. und XV. Jahrhundert. Frankfurt 1891.

Unter den ältesten Kulturstätten in deutschen Landen nimmt der Bodensee mit seinem lieblichen Eiland, der Reichenau, eine hervorragende Stelle ein.

Schon in frühester Zeit mochte man die geographisch bevorzugte Lage dieses für Handel und Verkehr gleich wichtigen Punktes erkannt haben; daher zeigt sich von jeher das Bestreben der Kirche, hier ein Kulturzentrum des oberrheinischen Gebietes zu schaffen. Dafür sprechen die zahlreichen Klostergründungen in der Umgebung des Bodensees, nachdem mit der Errichtung eines Bistums in Konstanz um die Mitte des VI. Jahrhunderts der erste wichtige Schritt zur Christianisierung des noch unwirtlichen Landes erfolgt war.

Zu Anfang des VIII. Jahrhunderts berief Sintlaz, ein am Bodensee begüterter reicher Alemanne, den Schottenmönch St. Pirmin, der bisher in den rätischen Alpen segensreich gewirkt, in sein Gebiet, wo das Christentum trotz aller Bemühungen der Konstanzer Bischöfe kaum eben Wurzel gefaßt hatte. Pirmin folgte dem Ruf und ersah die «Sintlazer Au», die heutige Reichenau, zum Mittelpunkt seiner Tätigkeit.

Es war eine große Kulturarbeit, die der schlichte Mönch vollbrachte. Ihm verdankt jenes Kloster auf der Insel seine Entstehung, das fortan ein Mittelpunkt christlicher Gesittung für die ganze Gegend und eine Heimstätte aller gelehrten Bildung werden sollte, und dessen Ruhm ungezählte Erzeugnisse der Literatur und Kunst in alle Lande trugen.

Wird die Klosterschule der Reichenau genannt, so tauchen alsbald auch die glänzenden Namen in unserer Erinnerung auf, welche unzertrennlich mit den Geschicken der Stiftung St. Pirmins verknüpft sind, die Namen — um nur die größten zu nennen

— Walafried Strabo, Hermannus Contractus, Berthold von Reichenau.

Aus der klösterlichen Schule der «Sintlazer Au» ging eine Reihe von Bischöfen hervor, ruhmreiche Nachfolger der ersten Kirchenfürsten des Konstanzer Bistums. Unermeßlich war der Einfluß der Reichenauer Benediktiner auf die Umgebung des Bodensees und selbst weit entlegene Gegenden in künstlerischer Hinsicht. Galt doch die prächtige und würdige Ausschmückung des Gotteshauses, die Bewahrung feierlich-ernster, tiefsinniger Zeremonien bei Ausübung des Kultes von jeher als ein Charakteristikum des Ordens. Nicht nur ward die stille Insel selbst eine der fruchtbarsten Pflegestätten für die bildenden Künste in jener Zeit, durch die äußerst zahlreichen Neugründungen in den Nachbargebieten wurde der Kulturstrom von diesem Zentrum im Untersee den meist noch kulturarmen Gegenden zugeleitet, und in ihm floß, unauffällig, aber ununterbrochen, jener feine Quell künstlerischer Tradition, der lebenspendend den Tochterklöstern die künstlerischen Qualitäten der Reichenauer Schule, vor allem im Wandbild, vermittelte, worin unverkennbar die sakrale Würde und Hoheit der Auffassung altchristlich-römischer Werke weiterklingt.

Aber nicht allein in seine neugegründeten Klöster sandte Reichenau eigene Künstler oder deren Produkte, wie namentlich die kunstvoll ausgeschmückten Handschriften. Auch andere und zum Teil ältere Abteien beriefen die kunstgeübten Mönche zur Ausmalung ihrer Gotteshäuser und Klosterräume. Gerade in der monumentalen Wandmalerei war die Schule von Reichenau allen andern vorangegangen. Ihr kommt das Verdienst zu, die in den Völkerwanderungsstürmen verlorene Kunstübung der altchristlichen Periode wieder aufgegriffen zu haben.

Die Hauptblüte der Schule knüpft sich an den Namen des berühmten Abtes und Gelehrten Walafried Strabo, auf den sein früherer Lehrer in Fulda, Hrabanus Maurus, mit Stolz blicken durfte.

Der Ausgang des karolingischen Reiches bedeutet zwar einen gewissen Niedergang auch für die Reichenau; immerhin war sie im X. und XI. Jahrhundert noch reich und mächtig genug, um ihre drei Zellen (Oberzell, Mittelzell mit der Kloster-

schule und Niederzell) neu- oder umbauen und mit hervorragenden Kunstwerken schmücken zu können. Ja unter der Regierung des Abtes Witigowo (985—997) trat, wenigstens nach der baugeschichtlichen Seite hin, eine bemerkenswerte Nachblüte ein. Aus dieser Periode stammen als bedeutungsvolle Ueberreste die Wandgemälde der St. Georgskirche in Reichenau Oberzell, ein Weltgericht mit der Kreuzigung an der Außenseite der Westapsis[1], sowie der umfangreiche Zyklus neutestamentlicher Szenen an den Hochwänden des Mittelschiffes.[2] Dazu kommen die vor wenigen Jahren freigelegten und von Kraus publizierten Wandbilder der St. Silvesterkapelle zu Goldbach bei Ueberlingen.[3] Auch hierin verrät sich der Stil der Oberzeller Bilder, so daß man mit Sicherheit auf Gleichzeitigkeit und Gemeinsamkeit dieser von byzantinischen Strömungen unberührten retrospektiven Kunstschule schließen darf.

Weitere Gemäldezyklen des ausgehenden X. Jahrhunderts, wie sie Bischof Gebhard II. von Konstanz in der von ihm gegründeten Abtei Petershausen durch Reichenauer Mönche ausführen ließ, sind uns leider nicht erhalten.[4] Das gleiche Geschick traf die zahlreichen Wandgemälde des alten Klosters St. Gallen, deren Entstehung ebenfalls auf die Schule der Reichenau zurückgeht, wie wir aus den noch erhaltenen Tituli wissen.[5]

Eine weitere Phase der Entwicklung dieser Inselschule zeigt sich in zwei Wandbildern der Michaelskirche zu

---

[1] Adler, Die Kloster- und Stiftskirchen auf der Insel Reichenau, Berlin 1870.

[2] Die Wandgemälde der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau, aufgenommen von Franz Baer. Herausgegeben von F. X. Kraus, Freiburg i. B. 1884.

[3] F. X. Kraus, Die Wandgemälde der St. Silvesterkapelle zu Goldbach am Bodensee. München 1902. Diesen Wandmalereien reiht sich eine Anzahl neuerdings in der genannten Kapelle aufgedeckter Einzelfiguren derselben Schulrichtung an.

[4] Eine ausführliche Beschreibung in den Casus Petershusani monasterii (Mone, Quellensammlung der bad. Geschichte, B. I, S. 112 ff.); vergl. auch den Aufsatz von Zell. Die Kirche der Benediktiner-Abtei Petershausen bei Konstanz (Freiburger Diöz. Arch. B. II, 1866, S. 345 ff.).

[5] F. X. Kraus, Die christlichen Inschriften der Rheinlande, B. II, 1894. Nr. 27.

Burgfelden.[6] In dem jüngsten Gericht namentlich tritt bereits das national-germanische Element stark in den Vordergrund. Die retrospektive Kunstauffassung von Oberzell und Goldbach bildet nur noch eine Unterströmung; der eigentlich romanische Stil ist im Werden.

Dies gilt vielleicht in noch stärkerem Maße von dem in neuester Zeit zu Tag geförderten Apsidal-Gemälde in der Pfarrkirche St. Peter und Paul zu Reichenau-Niederzell.[7] Darin scheint die in den Oberzeller Gemälden vorherrschende altchristlich-römische Tradition noch einmal kräftig nachzuklingen, während sich bereits nationale und byzantinische Einflüsse allenthalben deutlich geltend machen. Als Entstehungszeit kann frühestens die zweite Hälfte des XI. Jahrhunderts in Betracht kommen.

Bereits vor Aufdeckung der beiden letztgenannten Monumente hatte Kraus die Ansicht vertreten, daß die Bedeutung der Kunstübung im X. Jahrhundert auf dem Gebiete der monumentalen Wandmalerei zu suchen sei. Bald darauf gelang es Vöge[8] durch gründliche Sichtung des aus dieser Periode erhaltenen Materials von Miniaturenhandschriften eine Zentralschule der Buchmalerei mit ihren verschiedenen Zweigschulen festzustellen. Den Herd dieser Entwicklung aufzuzeigen, war ihm freilich noch nicht völlig gelungen. Die Hauptdenkmäler wiesen auf Reichenau, Trier, Echternach, besonders aber auf das Domkloster zu Köln.

Die verhältnismäßig große Zahl dieser Monumente, für die eine gemeinsame, aus der altchristlich-abendländischen Tradition fließende Quelle angenommen werden mußte, veranlaßte Vöge dazu, den Schwerpunkt in der Kunstübung des X. Jahrhunderts auf die Buchmalerei zu verlegen.

Diese Auffassung mochte noch dadurch gestützt werden,

---

[6] O. Weber, Die Wandgemälde zu Burgfelden auf der schwäbischen Alb, Darmstadt 1896.

[7] Künstle u. Beyerle, Die Pfarrkirche St. Peter und Paul zu Reichenau-Niederzell u. ihre neuentdeckten Wandgemälde, Freiburg 1901.

[8] W. Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des I. Jahrtausends. Kritische Studien zur Geschichte der Malerei in Deutschland im X. und XI. Jahrhundert. (Ergänzungsheft VII zur Westdeutschen Zeitschrift.) Trier 1891.

daß Haseloff in seiner verdienstvollen kritischen Untersuchung über den Codex Gertrudianus in Cividale [9] den bisher bekannten künstlerischen Erzeugnissen der Reichenauer Schule eine weitere Handschrift zuweisen konnte, die ebenso wie der Egbertkodex [10] mit Miniaturen geschmückt war.

Entgegen der Meinung Vöges nimmt Haseloff an, daß der neue Stil, wie ihn diese Miniaturen aufweisen, sich unter Anregung vom Süden her auf der Reichenau herausgebildet habe. Immerhin wird man angesichts der neuesten Reichenauer Funde, die das Fortleben der monumentalen Wandmalerei auch für die heraufziehende eigentlich romanische Periode dartun, geneigt sein, der Ansicht von Kraus beizupflichten und das Hauptgewicht auf die Erzeugnisse der Wandmalerei zu legen. Die genannten Bilderzyklen in Reichenau-Oberzell und Goldbach müssen vorläufig als die frühesten Denkmäler monumentaler Wandmalerei diesseits der Alpen angesehen werden.

Ohne Zweifel hatte die Kunstschule der Reichenau auch hervorragenden Anteil an der Ausschmückung der Basilika von Konstanz. Für das beginnende X. Jahrhundert wird uns freilich berichtet, Tutilo, der berühmte Künstler von St. Gallen, sei berufen worden, ein Altargemälde (also wohl ein Apsidalbild) zu schaffen und die Kanzel zu zieren. [11] Von all dem ist uns heute leider nichts mehr erhalten. Die ältesten Reste bildnerischen Schmuckes — wir sehen von dem ikonischen Kapitell der Krypta ab — gehören nach Kraus [12] der Spätzeit des X. oder erst dem Anfang des XI. Jahrhunderts an; es sind das vier im Ostgiebel des Münsters eingelassene vergoldete Kupfermedaillons, die in der seltenen Niellotechnik eine maiestas Domini zwischen zwei Engeln, sowie zwei Brustbilder von

---

[9] Der Psalter Eb. Egberts von Trier, Codex Gertrudianus in Cividale historisch-kritische Untersuchung von H. V. Sauerland. Kunstgeschichtliche Untersuchung von A. Haseloff. (Festschrift der Gesellsch. für nützliche Forschung zu Trier.) Trier 1901.

[10] Die Miniaturen des Codex Egberti in der Stiftsbibliothek zu Trier. In unveränderlichem Lichtdruck herausgegeben von F. X. Kraus. Freiburg i. B. 1884.

[11] F. X. Kraus, Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden, Freiburg 1887. B. I: Regesten zur Bau- und Kunstgeschichte, S. 104.

[12] F. X. Kraus, Kunstdenkmäler. B. I, S. 160.

Heiligen, vermutlich St. Konrad und Pelagius und einen Johannesadler darstellen.

Mindestens ein halbes Jahrhundert jünger scheint die Malerei der flachen Holzdecke gewesen zu sein, von der sich ein spärlicher Rest in unsere Tage herübergerettet hat. Man erkennt nur noch innerhalb eines kreisrunden Medaillons Teile eines Thronsessels vor einer Architektur, sowie die gefalteten Hände, den Nimbus und den einen Fuß einer Person, die sich dem Throne von links nähert. Auf letzterem wird man Christus zu denken haben, dafür spricht auch die teilweise erhaltene Mandorla. Ein Palmettenfries, ähnlich dem von Oberzell, umrahmte die Decke, deren Felder mit grünem Rankenwerk auf rotem Grunde geschmückt waren. [13]

Diese Decke ist nebst der von Hildesheim, Zillis und Metz das einzige Denkmal solcher Kunstübung aus romanischer Zeit diesseits der Alpen.

Dem farbigen Plafond entsprechend, waren auch die Hochwände des Münsters bemalt. Unter dem gotischen Chorgewölbe bemerkt man heute noch Darstellungen der Monatsbeschäftigungen und des Tierkreises in Medaillons auf blaugrünem Grund, durch ein romanisches Ornament verbunden. Die ursprüngliche Malerei dürfte um die Wende des XII. Jahrhunderts entstanden sein, wurde aber durch spätere Uebermalung stark beeinträchtigt. [14]

An den Obermauern der Vierung steht, ebenfalls über dem Gewölbe, ein Maeanderfries an, der durch seine Aehnlichkeit mit dem von Oberzell den Zusammenhang mit der Reichenauer Schule wahrscheinlich macht.

In die spätromanische Periode gehören dann die durch Künstle u. Beyerle [15] neuerdings eingehend besprochenen Wandmalereien der sogenannten Eginozelle in der Kirche zu Reichenau-Niederzell.

Das gleiche Gotteshaus hat uns auch einige Reste von

---

13 Kraus, Kunstdenkmäler, B. I, S. 139, vgl. die beigefügte Rekonstruktion. Tafel 2.

14 Kraus, Kunstdenkmäler, Bd. I, S. 140. — Schober, «Unser lb. Frauen-Münster» in Konstanz in: Das alte Konstanz, I, 1881, S. 18.

15 Künstle u. Beyerle, a. a. O., S. 43 f.

Wandbildern aus der früheren Gotik aufbehalten; es sind streng stilisierte Einzelfiguren von Heiligen, Päpsten und Bischöfen, sowie eine Szene, den hl. Martin mit dem Bettler darstellend.[16] Gerade bei diesem Bilde legt sich der Vergleich mit den stilistisch vielfach verwandten Miniaturen der sogenannten Großen Heidelberger Liederhandschrift, dem Manessekodex, nahe. Da auch andere Gründe für die Herkunft dieses Werkes aus der Bodenseegegend sprechen, so wird man darin vielleicht eine Fortsetzung der alten Miniaturenschule erblicken dürfen, die mit dem Aufkommen der Gotik allmählich in Laienhände übergegangen war. Freilich fehlen vorläufig noch die Zwischenglieder aus der romanischen Epoche.

Die Kunsttätigkeit des XIV. Jahrhunderts ist, abgesehen von einigen Resten in Nieder- und Mittelzell, sowie verschiedenen Wandbildern[17], zum Teil profanen Inhalts, aus Konstanzer Privathäusern (jetzt im Rosgarten-Museum), vor allem ersichtlich aus dem vorzüglich erhaltenen Mauergemälde der Kreuzigung Christi in der sogenannten oberen Sakristei des Konstanzer Münsters. Wir werden uns im folgenden ausführlicher mit diesem interessanten Denkmal zu befassen haben, dessen Entstehung noch vor der Mitte des XIV. Jahrhunderts inschriftlich bezeugt wird.

Von besonderer Wichtigkeit ist dann der in einem Konstanzer Privathaus erhaltene Zyklus von Wandbildern, worin die Bereitung der Leinwand und Seide zur Darstellung gelangt.[18] Die große Bedeutung, die der Herstellung und dem Vertrieb dieser Produkte bereits im hohen Mittelalter in Konstanz zukam[19], läßt die Vorliebe für derartige Profanszenen, denen sich übrigens noch andere, heute zerstörte anreihten, begreiflich erscheinen.

In Anbetracht des raschen Aufschwungs, den Konstanz

---

[16] Künstle u. Beyerle, a. a. O., S. 45 ff.

[17] So die Martyrerszenen im jetzigen Inselhotel, ferner die Erstürmung der Minneburg und Monatsbilder aus dem Domherrnhofe des Otto von Rinegg u. a.

[18] Schober, a. a. O., II, 1882, S. 29 ff.

[19] Vgl. Schulte, Geschichte des mittelalterlichen Handels und Verkehrs zwischen Westdeutschland und Italien mit Ausschluß von Venedig, Leipzig 1900, B. I, S. 605 ff.

seinem blühenden Handel verdankt, wird man auch auf dem Gebiete der Kunst eine intensive und stetig fortschreitende Entwicklung annehmen dürfen. Demnach mag die Entstehung der genannten Profanbilder zeitlich noch etwas hinter der Kreuzigung der oberen Sakristei zurückliegen.

Als weitere Reste, jedoch aus späterer Zeit, seien drei leider verdorbene Wandbilder im Kreuzgang des Münsters nur beiläufig erwähnt. Das eine führt uns den Tod Mariä vor; das andere Christus am Kreuz mit Johannes und den Frauen; das dritte den Schmerzensmann, von den Leidenswerkzeugen umgeben. Ein Heiliger steht dabei; er trägt ein Gewand aus Blättern und hält einen Stab in der Hand.

Das XIV. Jahrhundert schuf offenbar auch die Rundmedaillons, womit der an der Außenseite des Münsters unter dem Dachgesims sich hinziehende Rundbogenfries geschmückt war. Es sind über 100 Brustbilder von Heiligen und anderen Persönlichkeiten; so ist ein König mit seinen Insignien, ein Baumeister mit der Kelle dargestellt, auch Mönche und Nonnen finden sich, meist mit der Hand nach Osten weisend. Dreiundzwanzig von den Bildern erhielten sich, geschützt durch das Dach der von Bischof Otto III. von Hochberg erbauten Pfalz, nur haben damit rohe Hände, trotz des erschwerten Zugangs, ihr loses Spiel getrieben.

Die angeführten Beispiele mögen genügen, um uns einen Begriff von der Leistungsfähigkeit der ältern Malerschule des Konstanzer Gebietes zu vermitteln. Eine eingehendere Würdigung ihrer Erzeugnisse müßte freilich auch noch die Werke der Schwesterkünste in die Betrachtung mit einbeziehen.

Das XV. Jahrhundert war wie anderwärts auch für die Bodenseegegend eine Zeit hoher Kunstentfaltung. Den Brennpunkt bildete natürlich die reiche Bischofsstadt Konstanz, wo im zweiten Dezennium des Jahrhunderts das berühmte Konzil eine außergewöhnliche Zahl geistlicher und weltlicher Würdenträger aller Nationen vereinte, wo riesige Volksmassen sich zusammenfanden, so daß sich die verschiedenartigsten Strömungen wechselseitig durchdringen und den Künstlern neue Anregungen bieten konnten. Zahlreich sind die künstlerischen Erzeugnisse, wie sie uns heute vorliegen, aus dieser Periode, und es ist

eine interessante Aufgabe, das langsame mühevolle Sichherauslösen der neuen Kunstprinzipien aus der traditionellen mittelalterlichen Auffassung Schritt für Schritt zu verfolgen, und so Zeuge zu sein von den ersten schüchternen Annäherungsversuchen der Kunst an die Natur.

Diese Ueberreste, die dem XIX. Jahrhundert als künstlerisches Erbe früherer Epochen zufielen, lagen jedoch nicht offen zu Tage. Ein Geschlecht, das für die primitiven Produkte des Mittelalters keinen Maßstab und keine Würdigung mehr besaß, hatte über all den farbenfrohen Schmuck der Räume seine Tünche wie ein weißes Grablinnen gebreitet. Zuweilen freilich verdankt man dieser Behandlung die verhältnismäßig gute Erhaltung der alten Wandbilder, die nur durch das schwierige Ablösen der Kalkschicht meist wieder in Frage gestellt wird.

Nachdem die Romantik den Sinn wieder auf die mittelalterliche Kunst, insbesondere die der Gotik, gelenkt hatte, regte sich allenthalben der Wunsch, die altehrwürdigen, meist recht verwahrlosten Denkmale wiederherzustellen, wo nicht gar, wie man glaubte, zu verbessern und auszubauen. Als Resultat dieser Bestrebungen ist die im Jahr 1844 begonnene Restauration des Konstanzer Münsters anzusehen, der auch der Turm seinen Ausbau verdankt. Als man einige der Kapellenanbauten wieder in Stand setzte, entfernte man zugleich die bereits da und dort abgeblätterte Tünche, um die darunter befindlichen Wandmalereien freizulegen. So wurden einzelne Bilder aus verschiedensten Epochen im Kreuzgang, in der St. Silvesterkapelle sogar ein ganzer Zyklus aufgedeckt. Bei der Fortsetzung dieser Arbeiten in späterer Zeit fand man auch in Privathäusern von Konstanz manch wertvolles und interessantes Stück. Besondere Verdienste erwarb sich hiebei der damalige Benefiziat am Konstanzer Münster und heutige Münsterpfarrer und Ehrendomherr von Freiburg i. B., F. Schober, der mit großem Verständnis den schwierigen Aufdeckungsarbeiten oblag. Seinen Bemühungen verdanken wir auch die Kenntnis eines umfangreichen Zyklus von Wandbildern, die er im Oktober des Jahres 1877 in der über dem Kreuzgang gelegenen Schatzkammer des Konstanzer Münsters zu Tage förderte. Ihm gelang es zuerst, eine Anzahl

dieser Szenen zu deuten. Er erkannte darin Darstellungen aus der Legende des hl. Nikolaus von Myra.

Damit war der Hinweis auf die Bestimmung des Raumes als St. Nikolauskapelle gegeben. Die Feststellung dieser Tatsache ist insofern für unsere Aufgabe von Wichtigkeit, als der bildliche Wandschmuck der St. Nikolauskapelle den Hauptgegenstand vorliegender Untersuchungen bildet. Eine eingehende Besprechung dieser Bilderzyklen mag sich damit rechtfertigen, daß diesen spätmittelalterlichen Wandmalereien von Konstanz bisher fast gar keine Beachtung geschenkt worden war.

Schober begnügte sich damit, die Existenz der freigelegten Bilder in der Schatzkammer zu konstatieren.[20]

Etwas näher geht Kraus in den Kunstdenkmälern Badens darauf ein.[21] Er widmet der ehemaligen St. Nikolauskapelle folgenden kurzen Abschnitt:

«Von der innern Sakristei führt eine starke, mit altem Eisenbeschlag versehene Türe zu der ehemaligen St. Nikolauskapelle, welche jetzt als Schatzkammer dient. Ehemaliger Zugang vom Schneck aus. Spätgotische, leider sehr beschädigte Wandgemälde (Tempera) mit der Legende des hl. Nikolaus in folgenden Szenen: 1) Geburt des hl. Nikolaus; 2) Nikolaus im Gebet (summo mane in ecclesia); 3) St. Nikolaus und die drei Jungfrauen; 4)—6) die Schiffbrüchigen; 7) eine Heilung; 8) und 9) nicht zu bestimmen; 10) die Schiffbrüchigen (vierte Szene); 11) St. Nikolaus rettet drei zum Tode Verurteilte; 12) Tod des Heiligen. Die Bilder sind ikonographisch interessant und dürften zu den besseren Erzeugnissen des XIV. Jahrhunderts in unseren Gegenden zählen. Die Legende (S. Jacobus maior) setzt sich an der Westwand fort.» —

---

[20] Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees, B. X, 1880 S. 59, sowie: Schober, Das alte Konstanz, 1881, S. 33 und 36.

[21] F. X. Kraus, Kunstdenkmäler, B. I, S. 207.

I.

Die obere Sakristei und ihr Bildschmuck

(Vgl. den Grundriß, Tafel I.)

Von der eigentlichen Sakristei auf der Nordseite des Chores steigt man auf sechs Stufen zu der sog. oberen Sakristei herauf, die einst als Kapitelsaal diente und den östlichen Teil des südlichen Kreuzgangarmes einnimmt. Ein längliches Rechteck von 8,28 m Breite und 15,47 m Länge bildet die Grundrißform dieses Raumes. Sieben schmale, hohe, rechteckige Fenster durchbrechen die nördliche Außenmauer. Hohlkehle und Rundstab dienen als Verzierung ihrer Gewände.

Innenarchitektur.

Mit Ausnahme des östlichen, einfachen Fensters sind die Lichtöffnungen jeweils zu zweien oder dreien gekuppelt. Letzteres trifft bei dem Westfenster zu, ersteres bei den übrigen. Die flache, auf Querbalken ruhende Holzdecke wird in der Längsachse von zwei hölzernen Pfeilern mit Unterzug gestützt.

Eine Tür in der Ostwand des Raumes führt in den sog. Kapitelsaal, der seinen Namen jedoch aller Wahrscheinlichkeit nach mit Unrecht trägt, ein weiteres, mit einer eisernen Türe verschlossenes Pförtchen mündet in das sog. Archiv, dessen Bedeutung als einstige Schatzkammer weiter unten dargetan werden soll.

An der Ostwand der obern Sakristei befindet sich zwischen der Türe zu dem sogenannten Kapitelsaal und der nördlichen Außenmauer eine wohlerhaltene steinerne gotische Mensa und darüber ein 2,02 m breites und 2,23 m hohes Wandgemälde

Wandgemälde.

von rechteckiger Form. Es diente als Altarbild und stellt in lebensgroßen Figuren Christus am Kreuz dar, von den trauernden Gestalten Mariä und Johannes' umgeben (Tafel II).

Da das Gemälde nie durch Uebertünchung den Blicken entzogen war, so finden wir seiner in den älteren Münsterbeschreibungen meist gedacht. Am eingehendsten beschäftigte sich Waagen damit.[22] Er äußert sich darüber folgendermaßen:

«In der sogenannten oberen Sakristei befindet sich ein Wandgemälde in lebensgroßen Figuren, Christus am Kreuz mit Maria und Johannes zu den Seiten, welches mit dem Jahre 1311 bezeichnet ist. Ob die daneben befindliche VIII noch Jahre oder die Monate des Jahres 1311 ausdrücken soll, ist ungewiß, doch möchte ich mich eher für dieses entscheiden. Jedenfalls entspricht das Bild in allen Teilen mehr den gleichzeitigen französischen und niederländischen als den deutschen Miniaturen. Die Motive, wie Maria die Hände faltet, Johannes die Rechte gegen die Wange drückt, sind sprechend. Die Stellungen in der Weise der gotischen Skulpturen gewunden, die Zeichnung ziemlich roh, die Falten der Gewänder in gebrochenen Farben sorgfältig modelliert, die Köpfe in dem bekannten Typus, in der zeichnenden Manier gehalten. Dieses verhältnismäßig gut erhaltene Bild ist als das einzige mir bekannte Wandgemälde in Deutschland, welches durch eine Jahreszahl als aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts, mithin vor dem Eintreten der idealen und weichen Kunstweise der Kölner-Schule, beglaubigt ist, immer sehr merkwürdig.»

Dieses Urteil von Waagen führt auch Kraus bei Besprechung des Bildes in seinen Kunstdenkmälern an[23]; er berichtigt dabei das von Waagen irrtümlich 1311 statt 1348 gelesene Datum und erwähnt auch die unter dem Altarbild befindliche alte steinerne Mensa, worauf nach seiner Meinung das Kapitelamt de Spiritu sancto gehalten wurde. Die das Bild umziehende Inschrift ist im Wortlaut beigefügt. Da jedoch einige Ungenauigkeiten dabei unterliefen, so sei der Text weiter unten nochmals nach dem Originale gegeben.

---

22 Schorns Kunstblatt, 1848. S. 246.
23 Kraus, Kunstdenkmäler, B. I, S. 206.

Die Kreuzigungsszene wird von einem in Grau gemalten, profilierten Rundbogen eingefaßt, der als Stein gedacht ist. Die roten Zwickelfelder sind jeweils mit einem Kreis und Dreiecken gefüllt und sollen als Vertiefungen wirken. Ein Streifen von $21^1/_2$ cm Breite zieht sich als Rahmen um das Gemälde herum. Er wird von roten, weißen und schwarzen Linien begrenzt und trägt auf purpurfarbenem Grunde die weißgehaltene Inschrift in gotischen Maiuskeln folgenden Wortlauts:

HOC · ALTARE · CONSECRATŪ ·
Ē · ANNO · DN̄I · M̊ · CCC · X · L · VIII ·
XII · K · L · AVGVSTI · A · VEN'ABILI ·
DN̄O · FRAT' · AN̄T || HOIO · CHARO-
NENSIS · EP̄I · Ī · HONORE · OIPO-
TETIS · DEI · ET · SC̄E · || MARIE ·
V'GINIS · ET · SC̄I · MARCI · EWĀGE-
LISTE · ET · SANCTORV̄ · MARTI-
RVM · (P)ATRICII · ET · METELLI · ||
QVORV̄ · FESTV̄ · OCC̆RIT · VI · KL ·
IVLII · DEDICACIONIS · VO · DIES ·
AGITVR · VII · KL · MAII ·

In dieser Inschrift ist zwar das Bild selbst nicht erwähnt, doch kann es nicht zweifelhaft sein, daß seine Entstehung in das genannte Jahr 1348, wenn nicht gar noch etwas früher, fällt, sonst hätte man das Datum der Altarkonsekration wohl nicht darauf verzeichnet.

Wir haben somit hier den seltenen Fall eines sicher datierten Wandgemäldes aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts vor uns; nur schade, daß der Maler nicht auch seinen Namen hinterlassen hat. Gehen wir jetzt zur Beschreibung des Bildes über. **Beschreibung.**

Vor einem gleichmäßig hellblauen Grunde ragt in der Mitte das hohe Kreuz auf. Seine Arme aus glatten, olivgrünen Stämmen berühren den steinernen Bogen. Um das Fußende ist

die Erde rings etwas aufgeschüttet. Am Kreuze hängt der Erlöser mit weit ausgespannten Armen. Sein nackter Oberkörper erscheint leicht nach links gedreht. Die Füße sind etwas angezogen und führen diese Drehung nach der gleichen Seite weiter, so daß die Silhouette hier heraustritt. Der linke, ein wenig mehr gehobene Oberschenkel preßt sich an den rechten. Hinter diesem legt sich dann der linke Unterschenkel herum, dessen Fußsohle gewaltsam nach rechts gedreht ist.[24] Beide Füße werden nach gotischer Art von einem gemeinsamen Nagel durchbohrt. Um die Lenden des Heilands ist ein breites weißes Tuch geschlungen, das, muschelartige Falten bildend, den rechten Oberschenkel ganz bedeckt und dann weit herabfällt. Am andern Fuße reicht das Tuch nur bis zum Knie, der Zipfel des Ueberschlages aber hängt in Schlängelfalten über die linke Hüfte herunter. Ein ähnlich angeordneter Zipfel wird neben dem linken Knie sichtbar. Der plastisch modellierte Oberkörper Christi neigt sich leicht nach links, wohin ihn das auf die rechte Schulter gesunkene Haupt zieht. Dieses wird von hellbraunem, gelocktem Haar umrahmt, das, in der Mitte gescheitelt, lang herniederwallt. Die übliche Stirnlocke ist über den Scheitel zurückgelegt. Das Haar des Schnurrbarts ist ebenso wie das des braunen, runden Backenbartes in einzelnen symmetrischen Locken angeordnet. Der Erlöser hat ausgelitten; seine rechte Seite ist vom Lanzenstich durchbohrt; ein Blutstrom quillt aus der Wunde hervor. Der Ausdruck des Gesichtes wirkt ergreifend in seiner Schmerzlichkeit (vgl. Taf. III). Diese wird hauptsächlich hervorgerufen durch die von den Leiden eingefallenen Wangen mit den vortretenden Backenknochen, ferner durch die schräg gestellten, im Tode gebrochenen Augen, welche unter großen geschweiften Lidern zum Teil sichtbar werden. Den leidenden Ausdruck verstärken weiterhin die Einsenkung über der Stirne, die steil geschwungenen Brauen und abwärts gezogenen Mundwinkel. Das Haupt Christi umgibt ein von farbigen Linien verzierter goldener Nimbus mit der bei den drei göttlichen Personen üblichen

[24] Diese merkwürdig verschlungene Anordnung der Füße weicht auffallend von der sonst üblichen Auffassung ab. Wir werden im folgenden darauf zurückzukommen haben.

Kreuzteilung. Das Karnat ist in gelblich-braunen, hellen, aber warmen Tönen gehalten mit weißen Glanzlichtern und kräftig braunen Schatten. Tiefbraune Färbung zeigt auch das stark modellierte Gesicht.[25] Aus den Nagelwunden an Händen und Füßen quillt reichliches Blut.

Neben dem Kreuze steht links Maria in Vorderansicht, das Haupt kummervoll nach rechts gesenkt. Ueber dem blauen, die Füße verhüllenden Aermelkleide trägt sie einen langen karminfarbenen Mantel mit zinnoberrotem Futter; er ist über den Rücken nach vorn zur linken Hüfte emporgezogen, wo er gegürtet oder von dem angedrückten Arme gehalten wird, denn der Saum fließt hier in Wellenfalten abwärts. Der obere, mit einem Halsausschnitt versehene Teil des Mantels ist von hinten über den Kopf gestreift und legt sich über Brust und Arme; vom rechten Ellenbogen hängt wieder der Saum in Schlängelfalten hernieder. Das Haupt wird von einem weißen, gelbgrünlich schattierten Kopftuche derart bedeckt, daß nur noch einige wenige Strähnen des langen flachsblonden, gelockten Haares sichtbar bleiben. Schmerzlich, aber ergeben blickt die Gottesmutter vor sich hin (vgl. Taf. IV). Sie hat die vor der Brust etwas erhobenen Hände fest ineinander gelegt; es ist, als suche sie ihre Gefühle niederzuringen. Das Gesicht Marias ist im Gegensatz zu dem Christi merkwürdig flach gehalten mit weißem Karnat.

Maria gegenüber steht auf der andern Seite des Kreuzes der jugendliche Johannes, das Haupt nach dem Erlöser zu in die rechte Hand gestützt. Sein Gesicht mit den aufwärts gerichteten Augen und stark niedergezogenen Mundwinkeln spiegelt nicht nur Wehmut und Trauer, sondern auch eine gewisse Hoffnungslosigkeit (vgl. Taf. V). Stirn und Wangen umrahmt das dichte gelbbraune Haar, das in schlangenartigen Windungen den hohen Hinterkopf bedeckt. Johannes hat den langen Mantel derart über die Schultern gezogen, daß seine eine Hälfte den linken Arm und die Hand verhüllt und vorn tief herabfällt. In der bedeckten, aber klar durchmodellierten Linken trägt er ein goldenes Buch mit Schließen. Ueber den gleichen

[25] Die Schattenpartien mögen nachgedunkelt sein.

Arm ist auch das andere Ende des Mantels geschlungen, der sich von der Hüfte in muschelartigen Falten heraufzieht. Als Mantelfarbe dient ein kaltes Hellgrau, zum Futter Zinnober. Das olivgrüne lange, anliegende Gewand mit weiten Aermeln wird auf der Brust und unterhalb der Knie sichtbar; es fällt in runden geschweiften Längsfalten zur Erde, läßt aber die Füße eben noch hervorsehen. Diese sind schematisch in starker Aufsicht gezeichnet, weit auswärts gerichtet und berühren den Boden nicht. Die Behandlung der Fleischteile entspricht vollkommen der bei Maria. Beide Gestalten sind mit goldenen, linienverzierten Nimben versehen.

In der Haltung der drei Figuren macht sich der für das XIV. Jahrhundert so charakteristische S-förmige Schwung geltend, der durch die Ausbiegung der einen Hüfte entsteht und in der Neigung der Köpfe nach dem Mittelpunkt des Bildes hin fortgesetzt wird.

Zur Kritik des Meisters.

Suchen wir nun die Eigenart des Meisters aus der allgemeinen Stilrichtung seiner Zeit herauszuschälen.

Die einfache, klare symmetrische Anordnung der Figuren entspricht durchaus dem Schema, das sich bei der Wandmalerei für diese Szene herausgebildet hatte. Das Bild will nicht den Vorgang der Kreuzigung in seiner historischen Erscheinung mit allen Einzelzügen wiedergeben: man begnügt sich mit einer abgekürzten, mehr symbolischen Darstellung, die dem Beschauer das Ereignis gewissermaßen nur in seinen Grundzügen zur Betrachtung vorführen soll. So finden wir auf den Wandbildern der frühen Gotik in Deutschland gewöhnlich nur Maria und Johannes unter dem Kreuze. Auf den Tafelbildern des XIV. Jahrhunderts dagegen treten nach und nach weitere Figuren dazu: so Longinus, der dem Herrn die Seite durchbohrt, der Hauptmann, der Christus als Gottes Sohn bekennt, die klagenden Frauen um Maria, der Schwammträger Stephaton, zuweilen auch die Kreuze der Schächer und endlich die Pharisäer und würfelnden Soldaten.

Zu Beginn des XV. Jahrhunderts sind die Rollen der einzelnen Personen bereits genau fixiert. In ihrer Anordnung haben sich bei den verschiedenen Schulrichtungen feste Typen herausgebildet. Wir sehen also im Tafelbilde die Szene aus dem

Andeutenden, Symbolischen, in die malerische Schilderung übergeleitet.

Die Auffassung des Gekreuzigten mit dem bärtigen Gesicht, dem langen gewellten Haupthaar und der Stirnlocke über dem Scheitel ist die im XIV. Jahrhundert in Oberdeutschland übliche, desgleichen die Behandlung des Lendentuches. Der gotischen Auffassungsweise entspricht die Art der Annagelung mit drei Nägeln. Von der Ausbiegung der Hüfte und den emporgezogenen Knieen wurde bereits oben gesprochen. Diese Haltung im allgemeinen kehrt mehr oder minder stark auf den meisten Darstellungen des Gekreuzigten in der deutschen Hochgotik wieder und entspringt gewiß der Vorliebe dieser Epoche für reich bewegte Silhouettenbildung. Ein ausgesprochener Zug zur Kurve, zum Wellig-Bewegten geht durch das XIV. Jahrhundert und erreicht in der zweiten Hälfte seinen Höhepunkt. Man kann sich meist nicht genug tun mit Häufung von Draperien, die an den Säumen zierliche Schlängelfalten bilden. In gemäßigter Weise finden wir diese Eigenart auch hier. Auffallend stark betont wird das Gewundene in der seltsam verdrehten Lage der Füße Christi; sie sind wie Ruten umeinander geschlungen. Man mag darin einen primitiven Versuch erkennen, das Grausige, Schmerzvolle der Annagelung zum Ausdruck zu bringen [26]; es scheint wie eine Vorahnung Grünewald'scher Ideen.

Die tiefe Neigung des Hauptes, seine dunkle Karnation und der schmerzvolle Ausdruck der gebrochenen Augen sind bewußte und charakteristische Leistungen der künstlerischen Persönlichkeit des Meisters. Inwieweit sich letzterer mit den Forderungen der Anatomie abzufinden wußte, zeigt sich am Leichnam des Heilands. Der Oberkörper ist von kräftiger Bildung, breit und flächig. Die Hauptmuskeln und ebenso die darunter liegenden Teile des Knochengerüstes, wie die Rippen der Rand des Brustkorbs u. s. w. sind schematisch durch kräftige Schattierung angegeben. Das tiefe Karnat mit den

[26] Einer gütigen Bemerkung des Herrn Professor Sutter zufolge mochte es sich auch um einen Nachklang jener aufs Ornamentale gerichteten Stilisierung handeln, wie sie auf den frühen, irisch beeinflußten Miniaturen in Deutschland auftrat.

intensiven Lichtern erhöht die plastische Wirkung; man hat fast den Eindruck eines metallgetriebenen Körpers (vgl. Taf. 3). Von eigentlicher Naturbeobachtung ist selbstverständlich nicht die Rede; das lag ja noch außerhalb der künstlerischen Bestrebungen dieser Zeit. Die Arme Christi sind sehr dünn und muskellos gebildet; ihr Ansatz an der Schulter und die Ueberleitung durch den Deltamuskel ist ganz unorganisch. Die langen Finger der schmalen Hände sind steif ausgestreckt und ebenso wie bei Maria ohne Angabe der Gelenke. Obschon man nur die inneren Handflächen sieht, hat der Maler es doch nicht unterlassen, auch die Fingernägel zu zeigen, die er gewissenhaft als helle Flecken angibt. Das Schurztuch fügt sich in natürlicher Faltenbildung der Haltung der Oberschenkel an; letztere sind bei aller Gewaltsamkeit in der naturwidrigen Stellung verhältnismäßig gut modelliert. Auch hier das Bestreben, die überlangen Zehen mit ihren Nägeln einzeln zu zeigen. Bei dem aus der Seite und den Nagelwunden reichlich hervorquellenden Blut ist der Versuch noch nicht gewagt, die Tropfen in mehr naturalistischer Weise an den Gliedern entlang rinnen zu lassen[27], sie sind vielmehr zu einzelnen Strähnen aneinander gereiht, die nach verschiedenen Seiten aus der Wunde heraushängen.

Wenig körperlich, wie flach gedrückt, sind die Gestalten von Maria und Johannes; steil fällt der Kontur vom Halse nach den Armen herab. Die in angenehmen weichen Linien geschwungenen Gewänder lassen den Körper darunter mehr ahnen als durchfühlen. Das Kleid betont mit seinen ruhigen rundrückigen Längsfalten, die unten zuweilen umgebrochen sind, die Senkrechte, womit dann die Diagonale des jeweils aufgenommenen Mantels kontrastiert. Die einfache große Silhouette wird durch die zierlichen, allerdings auch konventionellen Schlängellinien der niederfallenden Mantelzipfel belebt. Auch

---

[27] Dies finden wir dagegen z. B. auf einem ins Wiener Hofmuseum übertragenen, wenig späteren Tafelbilde der Kreuzigung aus der Schloßkapelle zu Karlstein (vgl. Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. [Prag. 1896] Taf. 31), sowie auf einem Meister Wilhelm von Köln zugeschriebenen Tafelbilde der Kreuzigung im Museum zu Darmstadt (Klassischer Bilderschatz Nr. 247) und manchen anderen.

bei der Anordnung dieser herrscht eine gewisse Symmetrie. In der Fußstellung getraute sich der Meister nicht über das einfachste Motiv der gleichmäßig nebeneinander gesetzten Füße hinaus. Diese sind bei Johannes in so starker Aufsicht gegeben, daß sie den schmalen Bodenstreifen nach altertümlicher Art nur mit den Zehen berühren.[28] Von einer Unterscheidung zwischen Stand- und Spielbein kann keine Rede sein, obschon die starke Ausbiegung der Hüfte eine einseitige Belastung des betreffenden Fußes andeuten könnte.

Die Gebärden, wodurch die beiden trauernden Figuren ihrer Anteilnahme Ausdruck verleihen — Maria faltet die Hände, Johannes stützt sein Haupt in die Rechte[29] — beruhen nach Kraus auf alter Tradition, die sich seit dem X. Jahrhundert erhalten hat.[30] Wir finden daher die gleichen Motive auf zahlreichen mittelalterlichen Darstellungen gerade auch aus der Zeit unseres Gemäldes.[31] Die Bildung der Typen entspricht dem allgemeinen Stilgefühl der Zeit: ein volles Gesichtsoval, hochgewölbte Brauenbogen, mandelförmige, geschlitzte Augen mit geschwungenen Lidern und kleiner dunkler Iris, ein feiner, gerader Nasenrücken mit schmalen, aber langen Flügeln, gerader Mund mit kräftiger Oberlippe und kaum vortretendes Kinn (vgl. Taf. 3, 4, 5).

In der Zeichnung der Köpfe zeigt sich der Maler nicht gerade stark; abgesehen von der übertriebenen Höhe und kreisrunden Form des Hinterhauptes gelingt es ihm nicht, die Verschiebung der Gesichtsflächen in der stets angewandten Dreiviertel-Ansicht einigermaßen richtig anzugeben. Bei Maria (Taf. 4) ist die Stirn über der schmalen Gesichtsseite wie in Vorderansicht behandelt und wird plötzlich von dem Kontur der Schläfen etwas ungeschickt abgeschnitten. Dadurch entsteht der Eindruck, als wäre die obere Partie herab- und nach vorn

---

[28] Eine ähnliche Stellung zeigt Johannes unter dem Kreuze auf dem Triptychon Nr. 1 des Wallraf-Richartz Museums zu Köln.

[29] Dies ist die gewöhnliche Gebärde zum Ausdruck des Schmerzes, der Trauer und stammt aus der Antike.

[30] Kraus, Kunstdenkmäler, B. I, S. 206.

[31] z. B. auf der oben genannten Kreuzigung aus der Kapelle des Schlosses Karlstein. Ganz ähnlich auch auf mehreren Glasgemälden im Münster zu Freiburg i. B.

gezogen. Das Untergesicht dagegen ist stark verkürzt und weicht, ebenso wie bei Johannes, besonders mit dem Munde aus der Mittellinie nach der Schmalseite herüber. Charakteristisch ist die Behandlung der dünnen, hackenartig gekrümmten Nasenflügel. Am wenigsten treten die Mängel in der Zeichnung beim Christuskopf hervor, obschon auch hier die Stirn auf der Schmalseite viel zu weit ausladet (Taf. 3). Die schräg gestellten, tiefliegenden Augen mit den stark geschwungenen kaum geöffneten Lidern und den gesenkten Augensternen sind die Hauptträger des schmerzvollen Ausdrucks. Mit geringem Verständnis bildet der Maler die Ohren, er setzt sie auch nahezu um ihre eigene Länge zu tief. Das Haar neigt durchweg zu Lockenbildung und ist stark stilisiert. Bei Johannes (Taf. 5) treten die einzelnen Partien als wurmartig gewundene, gleichsam ornamentale Gebilde auf, deren Ende sich jeweils zusammenrollt. Diese Haarsträhnen werden durch keck hingestrichene, breite, fettige Lichter mit kräftigen Schatten dazwischen, erzielt (Taf. 3 und 5).

Eine ähnliche Haarbehandlung, wenn auch schon etwas natürlicher, findet sich auf den meisten Bildern des XIV. Jahrhunderts, namentlich aus der ersten Hälfte; es sei hier nur an die wohl nahezu gleichzeitigen Wandgemälde der Chorschranken des Kölner Domes, sowie an manche frühe Tafelbilder im Wallraf-Richartz Museum[32], oder an gleichzeitige Glasgemälde, z. B. im Freiburger Münster, erinnert.

Trotz mannigfacher zeichnerischer Mängel ist die Gefühlstimmung unserer Figuren in den Gesichtern doch sprechend zum Ausdruck gebracht und nach dem Charakter der Einzelnen trefflich differenziert. Man muß dies um so mehr anerkennen, als der Maler auf die bei Christus angewandte reichliche Modellierung durch kräftige Lichter und Schatten hier nahezu ganz verzichtet hat und nur den Kontur wirken läßt. Das Karnat ist in kaltem, kreidigem Weiß gehalten, das nur durch die dunkle Iris und das blasse Rot von Wangen und Lippen etwas belebt wird. Die Gesichter und Hände der beiden Figuren wirken

---

32 Nr. 2, 3, 4, 5, Aehnlich auch eine etwas spätere Kreuzigung des Berliner Museums.

daher ganz flächig im Gegensatz zu der plastischen Behandlung des Christuskörpers und der Gewänder im allgemeinen. Letztere sind durch weichvertriebene Schatten in der jeweiligen Lokalfarbe modelliert und mit Weiß gelichtet. Trotzdem bleibt den Draperien im einzelnen etwas flächiges; dieser Eindruck mag allerdings auch mit der mangelnden Durchbildung der Körper zusammenhängen.

Das Bild scheint ohne Putzgrund direkt auf den grünlichen Stein gemalt zu sein, doch wird man eine wenn auch noch so dünne Grundierung voraussetzen müssen. Die Technik ist natürlich eine Art von Tempera. Es werden vorzugsweise Farben verwandt, die sich durch Zusatz eines zähen Bindemittels[33] leicht und weich vertreiben lassen. So war es möglich, die Tiefe der Schatten ganz allmählich zu steigern. Der Auftrag der Farben ist zwar sehr dünn, so daß der Stein bisweilen durch die verletzte Grundierung durchschaut, aber doch von fettiger Konsistenz; dies gilt namentlich von den mit einem Pinselzuge keck und breit hingesetzten Lichtern (vgl. Taf. 3 und 5), die, aus der Nähe gesehen, wie glatte Emailflächen erscheinen. Technik.

Der technische Hergang beim Malen war etwa folgender: Nachdem die Vorzeichnung auf der Mauer, respektive auf einem ganz dünnen Grunde entworfen war, wurden die Nimben mit Blattgold aufgelegt. Dann ging der Maler daran, die Konturen mit den entsprechenden Lokaltönen auszufüllen, worauf die Schatten mit einer tieferen Farbennüance eingesetzt und die Lichter aufgetragen wurden. Zuletzt zog man die Konturen nochmals über der Farbe nach und zwar für die nackten Partien mit Braun, bei den übrigen mit Schwarz. Das Kolorit ist abgesehen vom Karnat Christi in hellen, ins Graue spielenden Nüancen gehalten und von kühler Harmonie. Der Gesamteindruck des Gemäldes ist völlig der einer ins Große übertragenen Miniatur. Auffallend erscheint dabei der metallartige Charakter der Körperoberfläche bei Christus und die eigentümliche Be- Koloristik.

---

33 Woraus dieses bestand, läßt sich nicht mehr ermitteln. Nach einer gefälligen Mitteilung des Berliner Restaurators, Professor Hauser, handelt es sich wohl um einen besonderen Leimzusatz, der mit der Farbe eine steinharte emaileartige Masse bildet.

handlung des Kreuzes, das wie aus Metallröhren ohne Nähte zusammengefügt ist. Weder seine Oberfläche, noch die Farbe deutet auf Holz. Die Dornenkrone ist weggelassen, ebenso der übliche Kreuzestitel; auch fehlen der Totenkopf[34] am Fuße des Kreuzes und die Gestalten von Sonne und Mond, die Sinnbilder der trauernden Natur. Alles ist in dieser rein liturgischen Darstellung auf das Nötigste beschränkt. Um Raumvertiefung kümmert sich der Maler nicht im Geringsten (vgl. den andeutenden Bodenstreifen). Dagegen sucht er im Rahmen Steinarchitektur mit perspektivisch gesehenen, runden und dreieckigen Feldern zu imitieren. Diese dekorativen Effekte werden geschickt durch kräftige Glanzlichter und tiefe Schatten hervorgebracht[35]; das Licht ist jedoch den tatsächlichen Beleuchtungsverhältnissen widersprechend, von rechts einfallend, angenommen. In die Profilierung des Bogens sind selbst die weißen Fugen der einzelnen Steine, freilich etwas naiv, eingezeichnet.

Erhaltung. Bemerkenswert erscheint die geradezu vorzügliche Erhaltung des Wandgemäldes[36], das nie übertüncht wurde, wie sonst nahezu der gesamte farbige Schmuck des Münsters und seiner Kapellen. Abgesehen von einigen unbedeutenden Sprüngen sind die Figuren intakt. Nur im Rahmen befinden sich zwei leicht beschädigte Stellen, die seinerzeit mit Putz verstrichen und zum Teil wieder in der früheren Weise bemalt wurden. Die größere davon sitzt links über dem Haupte Marias, die andere umfaßt das am Boden nachschleppende Gewandende auf der gleichen Seite der Figur, sowie Teile der Schrift darunter. Von einer Uebermalung oder sogenannten Restauration[37] des Bildes ist nichts zu bemerken; höchstens, daß die Hände Marias vielleicht etwas mit Rosa

---

[34] In der stilistisch ungenauen Wiedergabe bei Kraus (Kunstdenkmäler, B. I, S. 205) ist er fälschlich angegeben.

[35] Solche kulissenartige Effekte mit grellen Lichtern und tiefen Schatten in der Architektur treten von der Mitte des Jahrhunderts an in Bildern häufiger auf.

[36] Die hellen Flecke des Hintergrundes entstanden vorübergehend durch allzurasches Auftrocknen der Oberfläche, die zur Aufnahme befeuchtet werden mußte.

[37] Eine solche aus nachgotischer Zeit hätte gewiß die Fehler in der Zeichnung zu verbessern gesucht und würde sich vor allem durch stilistische Unterschiede verraten; in der neuesten Zeit blieb das Bild gleichfalls unberührt.

überlasiert wurden, da die Farbe zuweilen die dunklen Konturen überdeckt.

Vergleich mit zeitgenössischen Bildern.

Vergleichen wir unsere Kreuzigungsdarstellung mit anderen gleichzeitigen der Wand-, Tafel-, Miniatur- und Glasmalerei, so zeigt unser Konstanzer Bild, den meisten dieser Erzeugnisse gegenüber, einen besonderen Typ, als dessen charakteristische Merkmale wesentlich folgende hervorzuheben sind: In erster Linie die ganz ungewöhnliche, gewaltsam verdrehte Fußstellung des Erlösers, die wir oben näher bezeichneten, ferner die Anordnung des Lendentuches mit den herabhängenden Zipfeln über den emporgezogenen Knien; außerdem die tiefe Neigung des Hauptes Christi, die starke Betonung des Hinterkopfes und die Behandlung des Haupthaars, das die Stirn in glatten Strähnen umrahmt, vom Ohr ab jedoch in kräftigen Wellenlinien auf den Nacken herabfließt. Endlich die geschweifte Armhaltung und die Stellung der beiden trauernden Figuren, besonders des Johannes.

Diese Kennzeichen, vornehmlich das erste, kehren in voller Ausprägung nur bei einer beschränkten Anzahl von Beispielen wieder, und gerade diese gehören fast ausnahmslos dem oberrheinischen Gebiete an. Eine wichtige Rolle spielen hierbei einige Glasgemälde aus dem XIV. Jahrhundert im Münster zu Freiburg i. B.

Da ist es besonders das von der Malerzunft gestiftete Fenster im nördlichen Seitenschiff dieser Kirche[38], das in seiner Kreuzigungsdarstellung unverkennbare Aehnlichkeit mit dem Konstanzer Wandbild zeigt. Die oben angegebenen Charakteristika kehren hier so ziemlich alle wieder. Frappant ist namentlich die Uebereinstimmung beim Gekreuzigten. Das Motiv der verschlungenen Füße stimmt vollkommen überein, die Anordnung des Lendenschurzes in den Hauptzügen[39], desgleichen die Behandlung des Hauptes und seine Haltung sowie die Bildung und Stilisierung der Haare. Dem entspricht auch die Gesamthaltung des Erlösers, nur hat der Glasmaler durch eine Biegung

---

[38] Eine Farbtafel bei Geiges. Der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters (Freiburg, 1902) Tafel I.

[39] Nur die Muschelfalten über dem linken Oberschenkel fielen weg, da das Tuch über der rechten Hüfte geknotet ist.



der Handgelenke seiner Darstellung mehr Weichheit und Beweglichkeit zu verleihen gewußt. Sonst aber steht dieses Fenster, wie auch die übrigen ähnlichen, hinsichtlich der künstlerischen Durchbildung dem Wandbild nach; manche Schwäche mag freilich auf Kosten der schwierigeren, beschränkteren Technik kommen. Entschiedene Verwandtschaft verraten auch die beiden Figuren zu Seiten des Kreuzes. Die Hauptmotive in Stellung, Gebärde und Drapierung stimmen mit dem Wandgemälde überein; in Einzelheiten gestattet sich der Glasmaler Freiheiten, wie in der Handhaltung Marias, dem zugefügten Pelikan und Schwert der Schmerzen, sofern letzteres nicht ebenso wie der Kopf der Madonna einer Restauration des XVI. Jahrhunderts angehört.

Weniger stark wirkt der das Konstanzer Bild auszeichnende Typus in einem andern Fenster des nördlichen Seitenschiffs [40] nach, wo der obere Kreuzarm von Gott Vater gehalten wird, während der hl. Geist als Taube herabfliegt. Die Kreuzigungsdarstellung ist zum sogenannten Gnadenstuhl erweitert. Maria und Johannes erscheinen hier ganz anders aufgefaßt, die Gestalt des Erlösers zeigt dagegen wieder mannigfache Anklänge, besonders in der Bildung des Körpers, der Senkung des Hauptes und der Haarbehandlung. Ausschlaggebend ist jedoch die eigenartig verschränkte Fußstellung. Leider wurde das jedenfalls beschädigte Fenster, wie so manches andere des Domes seinerzeit in unverständiger und roher Weise zusammengeflickt, so daß jetzt Teile der entblößten Schenkel durch sinnlose Gewandstücke ersetzt sind. Dadurch entzieht sich die ursprüngliche Form des Lendenschurzes unserer Beobachtung. Dennoch kann über die genannte Fußstellung kaum ein Zweifel bestehen, so daß wir auch dieses Glasgemälde dem vorigen anreihen dürfen.

Nochmals finden wir den charakteristischen Typ des Gekreuzigten im Medaillon einer ornamentalen Fensterumrahmung. [41] Die Nebenfiguren fehlen diesmal. Die Neigung des Hauptes ist hier noch stärker durchgeführt. Das Lendentuch aber wurde summarischer behandelt.

---

[40] Geiges, a. a. O., S. 109. Figur 171.
[41] Geiges, a. a. O., S. 101. Fig. 145.

In einem Fenster der südlichen Abseite des Münsters über dem hl. Grab befindet sich dann noch eine Kreuzigung, die dem Konstanzer Gemälde ganz besonders nahe steht, wenigstens hinsichtlich der Figur Christi; die Schurzbildung namentlich ist den anderen Darstellungen gegenüber durchaus ähnlich. Die Füße wiederum etwas mehr gespreizt und die Arme leicht sichelförmig gebogen. Der Kopf weist trotz seiner teilweisen Verstümmelung auf den Konstanzer Typus. Hier ist ein Kreuzestitel beigegeben. Bei Maria stimmen die Hauptmotive überein mit Ausnahme der Drapierung. Johannes dagegen ist etwas abweichend dargestellt. Er hält beide Hände an seine rechte Wange.

Etwas anders verhält es sich mit einem Glasgemälde im fünften Fenster der südlichen Abseite (von Osten gerechnet). Die Christusfigur weist zwar manche Beziehungen zu dem Konstanzer Wandbild auf, doch sind die Schenkel nicht so gewaltsam verschlungen; die gespreizten Füße haben ihre Richtung vertauscht, auch das Lendentuch zeigt einige Abänderungen. Im Gesichtsausdruck, der Haltung der Arme und den Nebenfiguren überwiegt bald die Auffassung der im Vorigen geschilderten Münsterfenster, bald der Konstanzer Typus. Die Szene wird durch zwei neue Gestalten bereichert. Hinter Maria steht eine der trauernden Frauen, die sie mit den Armen unterstützt, hinter Johannes der Hauptmann. Auch diesmal ist der Kreuzestitel angebracht.

Die letzte Kreuzigungsdarstellung endlich, welche das Freiburger Münster in seinen älteren Glasgemälden aufweist, ein Medaillon im sechsten Fenster des südlichen Nebenschiffs, braucht hier nicht aufgeführt zu werden, da die Auffassung sich in allem von den bisherigen unterscheidet und daher einer anderen Schulrichtung angehören dürfte.

Als weiteres Beispiel sei dann eine Miniatur der Darmstädter Handschrift des «Lignum vitae» S. Bonaventuras aus dem XIV. Jahrhundert genannt, worin der Erlöser, diesmal am Lebensbaum hängend, gleichfalls allein dargestellt ist.[42] Die Fußhaltung erinnert sehr an den Konstanzer Typus. Weniger trifft dies zu bei der Anordnung des Lendentuchs, dem über

---

[42] Abgebildet bei Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, Freiburg, 1897. B. II, 1, zu S. 280.

den Hüften stark eingeschnürten Körper, den weich geschwungenen Armen und dem kleinen, länglichen Kopf. [43]

All diese Merkmale finden dagegen in einem gleich zu erwähnenden kölnischen Diptychon des Berliner Museums ihre Parallele.

Seltsamerweise schließen sich den bisher genannten Beispielen die Kreuzigungsdarstellungen der Konstanzer Armenbibel [44] und ihrer Verwandten im Stift S. Florian [45] nicht an. Letztere zeigt sogar, entgegen der Tradition, den linken Fuß des Gekreuzigten über den Rechten genagelt. Dieselbe Eigentümlichkeit tritt uns nochmals in Konstanz entgegen und zwar in einem umfangreichen, leider sehr verblaßten Wandbild der sog. S. Peter- und Pauls-Kapelle im südlichen Kreuzgangflügel des Münsters. Stilistische Einzelheiten verweisen das tüchtige Gemälde in die Spätzeit des XIV. Jahrhunderts. Alles ist reifer und freier als bei seinem Vorläufer in der oberen Sakristei. Die Komposition wurde bereichert durch Zufügen der hl. Frauen, welche teilnehmend die umsinkende Maria stützen. In den Kopftypen findet sich zwar noch ein Anklang an unser Bild von 1348, im übrigen aber bewegt sich der unbekannte Meister frei. Dies gilt auch von dem oben erwähnten gemalten Diptychon eines Kölner Meisters nach 1360, das mit dem zuletzt genannten Wandbilde die ungewöhnliche Anordnung der Füße gemeinsam hat. [46]

---

[43] Nachfolgend einige Beispiele des XIV. Jahrhunderts. meist aus der Schweiz, bei denen sich eine mehr oder minder starke Abhängigkeit von unserm Konstanzer Typus bemerklich macht. Man vergleiche die Kreuzigung auf einem Glasfenster im Chor der Kirche von Oberkirch-Frauenfeld (abgeb. bei Rahn, Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau [Frauenfeld, 1899] S. 156). Die Aehnlichkeit bezieht sich hauptsächlich auf Oberkörper, Kopf, Fußhaltung und Lendentuch. Eine gewisse Verwandtschaft verrät auch ein Gemälde auf dem Epitaph des Ulrich Goldast, datiert 1317 im Zisterzienserinnenkloster Feldbach bei Steckborn (abgeb. bei Rahn, a. a. O., S. 123). Hier hätten wir demnach das früheste Beispiel des in Konstanz völlig ausgebildeten Typus. Etwa derselben Zeit gehört dann das nur leicht anklingende Kreuzigungsbild in der Galluskirche zu Oberstammheim an (abgeb. in Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft zu Zürich, B. XXIV, 1895, Taf. 5).

[44] Laib und Schwarz, Biblia Pauperum, Zürich, 1867, Taf. 12.

[45] Abgeb. bei Laib und Schwarz, a. a. O., S. 6.

[46] Abgeb. in: Geschichte der Kölner Malerschule. 100 Lichtdrucktafeln mit erklärendem Text. Herausgegeben von L. Scheibler und C. Aldenhoven, B. I, Taf. 7. Dieser eigenartigen Annagelungsform der Füße

Im Gegensatz zu diesen Denkmälern zeigt sich noch gegen 1400 der Einfluß der offenbar beliebten Konstanzer Auffassung des Gekreuzigten besonders auffällig in einer Wandmalerei des Freiburger Münsters. Die an das nördliche Querschiff angebaute ehemalige S. Peter- und Pauls-Kapelle — jetzt Treppenaufgang zur Sängertribüne — hat uns an der Ostwand, wenigstens teilweise, ein altes Altargemälde erhalten, worauf die Szene der Kreuzigung dargestellt ist. Hier kamen zu Maria und Johannes, wie bereits auf dem einen Münsterfenster, die weiteren für die spätere Zeit typischen Figuren hinzu: die klagenden Frauen und der Hauptmann. Der stilistische Eindruck des Bildes leidet unter einer späteren Uebermalung, die besonders die Köpfe entstellt. Die Komposition scheint jedoch von diesen «Verbesserungen» verschont geblieben zu sein.

Die Gestalt des Erlösers stimmt mit dem Fenster der Malerzunft nicht bloß in den Hauptsachen, sondern auch in nahezu allen Einzelheiten überein. Nur die Fußsohlen sind etwas weniger stark gekreuzt, mehr senkrecht gerichtet, und der rechte Zipfel des Lendentuchs zeigt eine etwas abweichende Faltenbildung. Sonst aber entspricht die Anordnung des Schurzes der auf dem Glasbilde vollkommen, besonders auch in der wulstigen Knotung über der rechten Hüfte, während im Konstanzer Wandbild hier zwei starke Muschelfalten vortreten. Vom Kopf läßt sich nur noch aus einer Spur seine tiefe Neigung konstatieren, er ist ganz zerstört, ebenso die Arme. Johannes wiederholt ziemlich genau die Stellung auf dem Malerfenster, für Maria dagegen bringt das Motiv der sie umstehenden Frauen eine veränderte Auffassung mit sich.

Aus dem beginnenden XV. Jahrhundert haben wir dann noch ein Beispiel unseres Typus in einer Wandmalerei aus Konstanz selbst. Es handelt sich um ein größeres Gemälde,

---

begegnet man in deutschen Darstellungen ziemlich selten. (Vgl. die Elfenbeine des XIII. und XIV. Jahrhunderts im Berliner Museum, publ. in: Beschreibung der Bildwerke der christl. Epochen. Die Elfenbeinbildwerke [Berlin 1902] Taf. 34. Nr. 130, Taf. 35. Nr. 135). In Frankreich dagegen scheint sie beliebter gewesen zu sein (vgl. die französ. Elfenbeine des Berliner Museums, publ. ebenda, Taf. 29, Nr. 116 u. 117; Taf. 30, Nr. 98 u. 113; Taf. 32, Nr. 112. — Vgl. ferner Katalog der Kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902, Abbildung Nr. 1217).

das die nördliche Lettnernische des ehemaligen Dominikanerklosters zierte und bei seinem Umbau in das heutige Inselhotel vernichtet werden mußte. Doch blieb uns eine Pause des Grafen Zeppelin erhalten.[47] Die Darstellung umfaßte den Gekreuzigten mit Maria und Johannes zu beiden Seiten, denen sich je drei Heilige anschließen. Die Aehnlichkeit beschränkt sich wesentlich auf die Figur Christi. Maria zeigt etwa die Auffassung des Freiburger Glasgemäldes der Malerzunft. Johannes dagegen ist frei behandelt; das gleiche gilt von der Drapierung im allgemeinen, auch beim Lendentuch des Heilands. Manche Uebereinstimmungen finden sich auch hier, doch wage ich kein bestimmtes Urteil zu fällen, da die Linienführung der Pause, wohl infolge der mangelhaften Erhaltung des Bildes, etwas unklar wirkt. Unzweifelhaft dagegen tritt die Verwandtschaft mit dem Wandbild der oberen Sakristei in Bildung und Haltung des Christuskörpers hervor. Genau dieselbe Stellung der Füße und Arme, die gleiche Haltung des Hauptes, das auch im Ausdruck und der Anordnung der Haare starke Verwandtschaft zeigt, soweit sich nicht das fortgeschrittene Stilgefühl der Zeit geltend macht. Auch die Form des Kreuzes kehrt wieder, dessen Balken ohne Angabe der Schnittlinien zusammenstoßen. Ueber die anatomische Durchbildung des Körpers gibt die Pause keinen hinreichenden Aufschluß.

Aus den aufgeführten Beispielen scheint eine gewisse Beziehung der Kreuzigungsdarstellungen untereinander hervorzugehen. Bei allen Abweichungen im einzelnen trat doch das Motiv der so eigenartig verschlungenen Füße überall bestimmend hervor und unterschied diese Gruppe von den übrigen Kreuzigungsdarstellungen.[48] Wir werden jedoch kaum eine Abhängigkeit

---

47 Abgebildet bei Kraus. Kunstdenkmäler, B. I, Taf 3.

48 Von diesen sei aus der Fülle des für unsere Periode in Betracht kommenden Materials nur auf eine beschränkte Anzahl von Denkmälern der Plastik und Malerei hingewiesen. welche mir zumeist durch Publikationen leicht zugänglich waren. Man vergleiche die Elfenbeine des Berliner Museums (publiz. a. a. O. siehe Anm. 46), deutsche: Katalog Nr. 127. 130, 132, 135; französische: 78/79, 90, 98, 100/101, 102. 103/104. 105, 108/109. 112. 113, 116/117; italienische: Nr. 145, 146, 147. — Ferner Catalogue Officiel illustré de l'Exposition Rétrospective de l'art français, 1900. Nr. 132. 171. — Dazu ein Wandbild der Kreuzigung in einer der Kapellen im Chorumgang des Kölner Domes, sowie die

der einzelnen Kompositionen voneinander annehmen dürfen, vielmehr mag ein uns heute nicht mehr erhaltenes oder bekanntes Vorbild in Malerei oder Plastik[49], das sich besonderer Berühmtheit erfreute, die verschiedenen Meister der Wand-Glas- und Miniaturenmalerei zur Nachahmung veranlaßt haben. Von eigentlicher Selbständigkeit ist bei den Künstlern dieser Zeit ja doch kaum zu reden, dazu reichte ihre mehr handwerkliche Schulung nicht aus. Die Tradition bedeutete für sie eine starke Macht und ihre Heimstätte waren die Zünfte. Aus diesen aber gingen die mittelalterlichen Künstler hervor.

Die verschiedenen Beispiele befinden sich alle im Gebiete des Oberrheins. Eine Ausnahme macht nur die Darmstädter Handschrift, deren Herkunft mir nicht bekannt ist. Möglicherweise stammt sie ebenfalls aus diesen Gegenden oder schließt sich an ein Vorbild von dort an.

Wir haben mithin eine deutlich abgegrenzte Gruppe von Kreuzigungsdarstellungen, einen besonderen Typus, der in Konstanz und Freiburg beliebt war und so vorbildlich werden konnte für die oberrheinische Gegend, als deren eigenste Schöpfung er vorderhand angesehen werden mag. Das älteste mir bisher bekannte Beispiel des ausgeprägten Typus ist das Wandbild von 1348 in Konstanz.

Möglicherweise bildete sich hier die eigenartige Auffassung aus. Mit diesem Typus darf der in Prag[50], in Niederdeutsch-

---

kölnischen Tafelgemälde des Wallraf Richartz-Museums Nr. 1, 6, 8, 33, 43, 47, 48, 49, 51. — Von Wandgemälden sei an die Darstellungen in St. Niklausen bei Kerns, St. Georg bei Rhäzüns und in der Geßlerkapelle der Klosterkirche zu Kappel (Schweiz) (Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz [Zürich, 1876] S. 619) erinnert. Auf die unter sich sehr verwandten, von der nordischen Auffassungsweise so ganz verschiedenen Kreuzigungsdarstellungen der italienischen Trecentisten, deren Ideal Giotto festgelegt, braucht hier nur kurz verwiesen zu werden. Unter den Steinbildwerken gehören hieher zwei sog. Hochbilder, deren eines sich in Ueberlingen, das andere, aus dem Kreuzganghof der ehem. Stiftskirche zu Xanten stammend, im Gebäude der Kunsthist. Ausstellungen in Düsseldorf befindet (Katalog der Ausstellung von 1902, Nr. 746).

[49] Ein plastisches Vorbild scheint jedoch insofern weniger wahrscheinlich, als das Motiv der ornamental verflochtenen Füße nicht eigentlich plastisch gedacht sein kann

[50] vgl. das Tafelbild aus Schloß Karlstein im Wiener Hofmuseum (abgeb. Neuwirth, a. a. O., Taf. 31). Ferner das Kreuzigungsgemälde der Altarmensa in der Katharinenkapelle auf Karlstein (abgeb. ebenda, Taf. 16).

land[51], in Frankreich[52] und in Italien[53] auftretende nicht verwechselt werden. Diese unterscheiden sich meist völlig von jenem sowohl in der Lage und Behandlung des Körpers wie des Lendenschurzes. In den französischen Werken liegt die Uebereinstimmung höchstens in der starken Auswärtsdrehung der auf dem Kreuze unmittelbar aufliegenden Fußsohle, ohne daß die parallel aneinander gepreßten Oberschenkel und verschlungenen Unterschenkel wiederkehrten, wie sie den genannten charakteristischen Beispielen eigen sind. Auch die Auffassung der Kölner[54] unterscheidet sich wesentlich von diesem südwestdeutschen Typus, besonders durch die hagere, überschlanke Bildung des hüftenlosen Christuskörpers mit den gestreckten, parallelen Füßen.

So werden wir also der noch bei Kraus wiederholten Ansicht Waagens entgegentreten müssen, wonach das Wandbild mehr den gleichzeitigen französischen und niederländischen Darstellungen, als den deutschen entspräche. Vielmehr repräsentiert dieses Konstanzer Gemälde einen eigenartigen süddeutschen Typus, der für die oberrheinischen Gegenden charakteristisch zu sein scheint und dessen Ursprung möglicherweise nach Konstanz verlegt werden darf.

Außerdem das Wandbild der Kreuzigung im Emauskloster zu Prag (Eine Farbtafel bei Neuwirth, die Wandgemälde im Kreuzgang des Emausklosters zu Prag [Prag, 1898] Bl. 1).

[51] Vergleiche ein Tafelbild eines unbekannten Brügger Meisters um 1400 in St. Sauveur zu Brügge (Brügger Ausstellung 1902, Nr. 4, Photographie von Bruckmann), sowie einige Kreuzigungsdarstellungen aus Rostock (abgeb. Zeitschr. für christl. Kunst, VII. Jahrg. 1894, S. 121 und VIII. Jahrg., S. 267—70, Abb. 1, 2, 3, sowie S. 279—82, Abb. 8, 9, 10).

[52] vgl. die unter Anm. 46 u. 48 aufgeführten Beispiele, denen noch einige weitere hinzugefügt seien: vgl. Bouchot, l'Exposition des Primitifs Français. La peinture en France sous les Valois (Paris, 1904) II. Lieferg., Taf. 4, 7 u. III. Lieferg., Taf. 2.

[53] vgl. Anm. 48.

[54] vgl. Anm 48, dazu weitere Kreuzigungsdarstellungen, abgeb. Zeitschr. für christliche Kunst, VIII. Jahrg., (Düsseldorf, 1895) Taf. 5; ferner S. 138, Abb. 1; S. 142, Abb. 2; S. 146, Abb. 3.

II.

Die St. Nikolauskapelle und ihre Wandmalereien

(vgl. den Grundriß Taf. I).

Beschreibung des Raumes.

Durch eine schmale, spitzbogige Tür in der westlichen Schmalwand der sogenannten oberen Sakristei gelangt man in die heutige Schatz- oder Silberkammer, deren ursprüngliche Bestimmung als St. Nikolauskapelle in der Einleitung angedeutet wurde. Der Raum nimmt den westlichen Teil des obern Kreuzganggeschosses und zwar in der Länge des nördlichen Querschiffs ein, an das der südliche Kreuzgangflügel angebaut ist. Die Schatzkammer zeigt im Grundriß die Gestalt eines langgestreckten Rechtecks von 12,47 m Länge und etwas ungleichmäßiger Breite. Diese beträgt nämlich im östlichen Teil 4,35 m, im westlichen dagegen nur 4,12 m. Die Eindeckung erfolgte durch drei Kreuzrippengewölbe. Die primitiven, schwerfälligen Rippen von trapezförmigem Querschnitt laufen kapitellos in der Wand aus: die Schlußsteine sind zu großen ungefügen Scheiben gestaltet und entbehren jeder künstlerischen Verzierung. Die Höhe des Raumes bis zum Scheitel der Gewölbe beträgt 4,62 m. Als südliche Längswand diente die alte romanische Außenmauer des nördlichen Querschiffarmes, des Thomaschors. Die übrigen Wände gehören bereits der gotischen Periode, vermutlich dem XIV. Jahrhundert an. Die nördliche Außenmauer wird von sehr schmalen, hohen, rechteckigen Fenstern durchbrochen. Das Westjoch enthält solcher drei und

zwar in gekuppelter Anordnung, das mittlere Joch vier paarweis gekuppelte und das Ostjoch drei einzelne Fenster in größeren Abständen. Durch ein weiteres Kuppelfenster in der westlichen Schmalwand empfängt der Raum auch von dieser Seite Licht. Sämtliche Fenstergewände sind kräftig gekehlt und außen mit Rundstab verziert. In der östlichen Schmalwand befindet sich der Durchgang zur oberen Sakristei in Form einer niedrigen, spitzbogigen Türöffnung. Der Anschlag für den Türflügel, sowie die seitlichen Löcher in den Gewänden zeigen an, daß die alte Türe sich nach innen öffnete und mittelst eines Schiebebalkens verriegelt werden konnte.

Zugang vom Querschiff aus.

Schon daraus ergibt sich, daß ein weiterer Zugang zur Kapelle vorhanden gewesen sein mußte. Dieser befindet sich denn auch am westlichen Ende der romanischen Südwand. Dort gewahrt man eine schmale, mit Rundstab und Hohlkehle profilierte, spitzbogige Türöffnung, die heute vermauert ist, und deren Schwelle ein beträchtliches Stück unter dem Fußboden liegt. Zur Verbindung diente offenbar ein kleines Schneckentreppchen im Fußboden; es ist zwar heute gleichfalls zugeschüttet, läßt sich jedoch an dem halbkreisförmigen Ausschnitt der Steinplatten vor der Türe noch deutlich erkennen.

Alsdann gelangte man auf einigen weitern Stufen in der starken Querschiffwand durch eine zweite, diesmal im Flachbogen geschlossene Tür[55], in das nördliche Querschiff, den Thomaschor. Auf diese Türöffnung stößt nun die westliche Querschiffwand und würde sie zu Dreiviertel bedecken, hätte man nicht seinerzeit über den Türsturz einen starken Bogen in die Westmauer bis zum Boden herab gesprengt. So war die Wand entlastet, und die gewonnene Nische bot Raum für eine steinerne Treppe, die, in einer kleinen Plattform mündend, gerade auf die genannte Türe zuführt. Warum aber griff der Baumeister zu diesem schwierigen Auskunftsmittel? Man wird wohl annehmen dürfen, daß bereits damals, wie noch jetzt, eine Treppe dicht neben der Westwand des Thomaschors zum Kreuzgang hinabführte, und daher erst ein Raum in der

---

[55] Die Lage dieser Tür war bisher nicht mehr erkennbar und konnte erst nach Entfernung der Tünche über der Treppe festgestellt werden.

Mauer für die Treppe zur Nikolauskapelle geschaffen werden mußte. Ob von hier aus ein weiterer Aufgang, wie heute, an der Nordwand empor zum Dachhoden des Münsters führte, mag unentschieden bleiben.

Die Schneckenstiege.

Jedenfalls darf man dabei nicht an die heutige kunstvolle Wendelstiege, den sogenannten Schneck, denken, der sich mit seinem prächtigen, reichskulpierten Gehäuse als ein Werk des XV. Jahrhunderts darstellt. Den Konstanzer Chronisten zufolge soll der «Schnegg» anno 1438 von einem Priester namens Antoni begonnen worden sein. Der Meister sei indes alsbald verstorben.[56] Um 1446 wird das Werk gleichzeitig mit der nördlichen Abseite des Münsters als vollendet erwähnt.[57]

In Anbetracht der stark vorgeschrittenen spätgotischen Architekturformen und insbesondere des eigenartig knitterigen Gefältes bei den Figuren mag diese frühe Datierung einigermaßen befremden. Die Gesichter zeigen freilich einen mehr altertümlichen Typus. Jedenfalls bestätigt sich die auch aus anderen Beispielen gewonnene Erfahrung, daß in Konstanz, diesem wichtigen Handels- und Verkehrsmittelpunkte Süddeutschlands, die Kunstentwicklung besonders rasch fortschritt und so für die ganze Nachbarschaft tonangebend werden konnte.

Der genannte Schneck befindet sich, an die Nordwand angelehnt, jenseits der zum Portal des Kreuzgangs herabführenden Treppe. Ueber dieser spannt sich ein halbes Tonnengewölbe mit starken Gurten als Träger der Verbindungsstufen zwischen dem Aufgang zur Nikolauskapelle und der Schneckenstiege.

Marmor[58] berichtet von einer Vermutung, wonach der Schneck ein Sakramentshaus darstelle und ursprünglich im Mittelchore aufgestellt gewesen sei. In der Reformationszeit wäre er dann, in den oberen Partien verstümmelt, an seinen jetzigen Standort übertragen worden.

Demgegenüber muß betont werden, daß das Werk sich in

[56] So nach den Chronisten Dacher und Schulthaiß (Ruppert, Die Chroniken der Stadt Konstanz [Konstanz. 1891] S. 203 u. 278).
[57] Ruppert, a. a. O., S. 281 (nach Schulthaiß).
[58] Marmor, Geschichtliche Topographie der Stadt Konstanz (Konstanz, 1860) S. 331.

keiner Weise als Sakramentshaus eignet; es verrät vielmehr in Konstruktion und Aufbau das unverkennbare Bestreben, eine aus praktischen Gründen erforderliche Wendeltreppe in ein architektonisches Schmuckgewand zu kleiden und so das Nützliche mit dem Aesthetischen zu verbinden. Von einer Verstümmelung des oberen Teiles ist nichts zu bemerken, vielmehr ist der heutige obere Abschluß durchaus der ursprüngliche. Erregte die frühe Datierung des Werkes schon unser Erstaunen, so wird man gewiß, falls man den Chronisten in dieser Frage keinen Glauben zumessen mag, nicht geneigt sein, die Arbeit bereits in die Zeit des Konstanzer Konzils zurückzuverlegen; außerdem ist aus eben dieser Periode ein Sakramentshaus im hohen Chore bezeugt.[59] Es muß sich an der Nordwand desselben neben der Sakristei befunden haben.

Aber auch der Ansicht von Kraus[60], der den Schneck für eine Reliquienschaubühne hält, von der das Heiltum dem Volke gezeigt wurde, kann ich nicht beipflichten, denn vor allem fehlt die obere Plattform als Standort für die beteiligten Geistlichen. Außerdem wäre dieser Platz infolge seiner bedeutenden Höhe und der Beschränktheit des Querschiffraumes zu derartigen Veranstaltungen nicht sehr geeignet gewesen. Es scheint mir daher am natürlichsten, den Schneck als einen zum Dachboden führenden Treppenaufgang zu betrachten, der als selbständiges Schmuckstück ausgebildet wurde.

Die Frage nach der Herstellungszeit der kleinen Stiege zur Nikolauskapelle muß vorläufig noch unbeantwortet bleiben. Jedenfalls bestand sie bereits zur Zeit der erstmaligen urkundlichen Erwähnung der Kapelle zu Ende des XIII. Jahrhunderts, wie wir später sehen werden.

Heutige Bestimmung der Kapelle als Schatzkammer.

Betritt man heute von der oberen Sakristei aus die Schatzkammer, so ziehen vor allem die riesigen spätgotischen Kästen den Blick auf sich, worin die Kostbarkeiten des Münsters zur

---

59 Ulrich von Richenthal, Chronik des Konstanzer Konzils. Ausgabe von Buck (Bibliothek des literarischen Vereins zu Stuttgart u. Tübingen [1882] S. 31):
«. . . neben dem altar bey dem sigental, bey dem hüßlin, da das sacrament inne ist.» (Sigental = Aufbewahrungsort der Urkunden in der Sakristei). Aehnlich S. 125.

60 F. X. Kraus, Kunstdenkmäler, B. I, S. 116 u. 152.

Schau gestellt sind; erst allmählich gewahrt man über den Maßwerkbekrönungen der Schränke und an der Westmauer Reste farbigen Wandschmucks.

Ganz anders war der Eindruck auf den mittelalterlichen Beschauer, der, vom Thomaschor heraufgestiegen, das schmale Pförtlein des stimmungsvollen Heiligtums betrat: Durch buntfarbige Glasfenster gedämpfte Lichtströme fluteten ihm entgegen. Strahlende Farbenpracht an Decke und Wänden, von Gold überschimmert. Da stand sie geschrieben, in großen, ernsten, auch für den einfachen Handwerker verständlichen Zügen, die Geschichte des Schifferheiligen Nikolaus, wie er die Unschuld beschützt, wie er den geängstigten Seefahrern im Sturm erscheint und die Wellen beschwichtigt. Was ist uns geblieben von all dieser Pracht? Kümmerliche Reste, dem völligen Untergang geweiht, Spuren einer kunst- und farbenfreudigen Zeit, halb vertilgt von Epigonen, für die das Mittelalter nur Geistesdunkel bedeutete. **Ehemalige Ausstattung der Nikolauskapelle.**

Aber noch vermögen diese verblichenen Ueberreste uns Antwort zu geben auf manche Frage, die für die Geschichte der Kunstentwicklung in Süddeutschland einiges Interesse beanspruchen mag.

Fassen wir erst die Anordnung der Wandmalereien etwas näher ins Auge (vgl. nachstehendes Schema, Fig. 1). **Anordnung der Wandgemälde.**

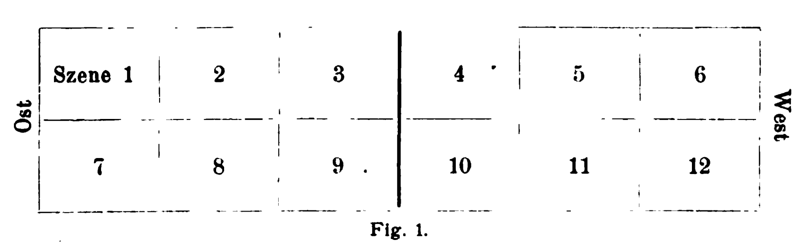


Fig. 1.

An der Ansatzstelle der Rippen des zweiten Gewölbejoches (von Osten her gerechnet) beginnt, 1,83 m vom Boden entfernt, ein Zyklus figürlicher Wandgemälde, der sich zunächst in sechs durch Ornamentstreifen voneinander getrennten, rechteckigen Breitbildern friesartig bis zur westlichen Schmalwand hinzieht. Darunter befindet sich in gleicher Anordnung eine zweite Serie von sechs Szenen, wobei die Fortsetzung wiederum von Osten,

also unter dem ersten Bilde beginnt. Das Format der Szenen beträgt 87 × 121 cm, die Breite der Ornamentborte 5 $^1/_2$ cm. Die westliche, von einem rechteckigen Fenster durchbrochene Schmalwand der St. Nikolauskapelle enthält in großen Dimensionen das Bild eines einzelnen Heiligen, sowie einige teilweise sehr zerstörte figürliche Szenen. Die nördliche Längswand scheint mit Rücksicht auf die darin angebrachten Fenster nur mit Ornamenten ausgestattet gewesen zu sein. Auch hier reicht die Bemalung nur bis zum Beginn des zweiten Gewölbejoches. Ein senkrecht herablaufender Ornamentstreifen schließt sie entsprechend der gegenüberliegenden Seite ab. Das übrige Drittel des Raumes zeigt keinerlei Spuren von Bemalung. Es erscheint dies immerhin auffällig, zumal da sonst alle Flächen des westlichen Teiles mit Ausnahme eines schmalen oberen Wandstreifens ihren farbigen Schmuck erhalten hatten. Wo aber stand ursprünglich der Altar? Auf diese Frage glaube ich nur eine befriedigende Lösung geben zu können. Der üblichen Ostung gemäß müßte er sich an der östlichen Schmalwand, also neben dem Durchgang zur oberen Sakristei befunden haben. Dann wäre es jedoch sehr seltsam, daß man die Bemalung des Raumes nicht bis zum Mittelpunkt des Heiligtums fortgeführt hatte. Außerdem lassen zwei kleine, unter der ersten Szene, also am Anfang der Bilderfriese in die Wand eingetiefte Kästchen — eines davon zeigt noch die alte gotische, bemalte Türe mit Holzschloß — auf die Nähe des Altares schließen, denn sie dienten zweifellos, wie allenthalben, zur Aufbewahrung von Meßkännchen u. dergl. Nun liegt es nahe, den Altar nicht an die heutige Ostwand der Schatzkammer zu verlegen, sondern vor eine Zwischenwand, die neben den Wandkästchen den Raum durchquerte. Der Ansatz dieser Ostmauer läßt sich genau feststellen durch die senkrechte Linie, die, wie oben erwähnt, zu Beginn des mittleren Joches die Malerei beiderseits abschließt.

Man wird sich freilich diese gewiß nicht ursprüngliche Quermauer nur aus leichtem Material zu denken haben, da bei Anlage des Kreuzganges keine Fundamente für sie vorgesehen waren, ihre Last also lediglich von dem Gurtbogen zwischen dem zweiten und dritten Kreuzganggewölbe getragen werden

mußte. Heute ist mit der Querwand jede Spur ihres Ansatzes verschwunden.

Ursprüngliche Einteilung des Raumes.

Das jetzige Gelaß war demnach in zwei ungleiche Räume abgeteilt. Dafür spricht auch die Anordnung der Fenster, die in den beiden westlichen Jochen zu zwei oder drei gekuppelt, im östlichen Joch dagegen einzeln auftreten und so schon nach außen die Trennung in einen lichtbedürftigeren Kapellenraum und ein untergeordneteres Nebengelaß andeuten. Letzteres mag seiner Zeit als besondere Sakristei der St. Nikolauskapelle gedient haben und stand gewiß mit dieser durch eine Türe in der Querwand in Verbindung. Diese Sakristei — so wollen wir im folgenden das Gelaß benennen — weist weder architektonischen, noch malerischen Schmuck auf. Nur am westlichen Mauerpfeiler der Nordwand befindet sich 1,31 m über dem Boden eine größere, von einem leicht geschwungenen Eselsrückenbogen eingefaßte Nische, die mit einer Kreuzblume bekrönt wird. Diese enthält ein männliches Gesicht mit bauschigen Locken unter einer Haube. Die Hinterwand der Nische zeigt ein faustgroßes, rundes Loch, das sorgfältig durch den Stein nach außen durchgebrochen ist. Die Form der Nische entspricht der eines Sakramentshäuschens. Dann bleibt freilich der Zweck der Oeffnung unerklärt. Möglicherweise sollte ein Rauchabzug für ein in der Nische unterhaltenes «ewiges Licht» geschaffen werden.

Sakristei der Nikolaus Kapelle.

Ursprüngliche Eindeckung des Gesamtraumes.

Wie schon erwähnt, ist der heutige Gesamtraum von drei Kreuzgewölben überdeckt. Diese können jedoch nicht ursprünglich sein, denn ihre Rippen schneiden rücksichtslos tief in den Gemäldefries ein, so daß einzelne Szenen stark zerstört wurden. Statt der Gewölbe befand sich seinerzeit über dem ganzen Raume, wie in so manchen andern Kapellen, auch des späteren Mittelalters, eine flache Holzdecke, die gewiß ebenfalls ihren farbigen Schmuck erhalten hatte. Die Decke saß jedoch nicht unmittelbar über der oberen ornamentalen Einfassung der Wandbilder, wie die durchaus unbemalte Wandfläche darüber vermuten ließe, denn in diesem Falle würde der obere Bildrand bei Entfernung der Balkenlage sicher nicht unverletzt geblieben sein; sie befand sich vielmehr etwas höher und zwar über der letzten Steinschicht, deren Verputz noch den oberen Abschluß-

streifen der Wandgemälde trägt. Das entspricht etwa der Höhe der jetzigen Gewölbeschlußsteine und ebenso der Höhe der heutigen flachen Holzdecke in der anstoßenden oberen Sakristei. So war also wohl die Balkendecke dieses Raumes auch durch die Sakristei der Nikolauskapelle und durch diese selbst weitergeführt. Der über den Bildern freibleibenden Wandstreifen wurde seltsamerweise nicht verziert, wie aus dem heute noch intakten Verputz nach Entfernung der späteren Tünche hervorgeht.

Jetzige Ausstattung der Kapelle.

Sonst aber hatte jede Fläche der Kapelle ihren entsprechenden Schmuck durch Malerei erhalten: Die breite, hohe Südwand bot Gelegenheit zur Entfaltung eines fortlaufenden Zyklus von figürlichen Einzelszenen. Ebensolche fanden in beschränkter Zahl auch neben dem Fenster der Westwand Raum. An den übrigen Mauerflächen kam das Ornament zu seinem Recht.

Zyklus der St. Nikolauskapelle.

Ueber die Anordnung der Bilder in der St. Nikolauskapelle wurde bereits oben gehandelt. Den Gegenstand der Darstellungen bildet die Legende des hl. Nikolaus von Myra.[61] Für die meisten Szenen gibt die Legenda Aurea des Jakobus a Voragine[62] den erklärenden Text an die Hand. Das Monumentalwerk der Bolandisten, die Acta Sanctorum, können hier nicht herangezogen werden, da der Dezemberband, der die Legende des Heiligen behandelt, noch aussteht. Dafür bietet Schnell[63] in seinem Werke über St. Nikolaus wenigstens eine ausführliche Zusammenstellung des gesamten Materials.

St. Nikolaus entstammte als einziger Sohn einer wohlhabenden, christlichen Familie aus Patara in Lykien. Schon zu Beginn seines Lebens soll er durch ein Wunder bezeugt haben, daß ihn Gott als sein Werkzeug ausersehen und zu Großem berufen werde. Als der Neugeborene nämlich gebadet ward —

[61] Eine Uebersicht über die wichtigsten bildlichen Darstellungen der St. Nikolaus-Legende aus älterer Zeit bietet die am Schluß angefügte Tabelle.

[62] Jakobus a Voragine, Legenda Aurea. Edit. Graesse (Breslau, 1890) S. 22 ff.

[63] E. Schnell, St. Nikolaus (Brünn, 1886).

so erzählt die Legenda Aurea[64] — blieb er im Waschbecken aufrecht stehen. Andere Fassungen der Legende[65] geben sogar die Zeitdauer von drei Stunden an; damit sollte die spätere Standhaftigkeit des Heiligen angedeutet werden. Seine Hände seien gefaltet, die Augen zum Himmel gerichtet gewesen.

Dieser Vorgang bildet den Inhalt unseres ersten Wandbildes.

Kraus[66] nennt es «Geburt des hl. Nikolaus», berücksichtigt dabei aber das Wesentliche der Darstellung nicht.

Szene 1 (Tafel VI).

Inmitten eines großen, flachen, metallenen Waschbeckens kniet aufrecht, in Dreiviertel-Ansicht nach rechts gewandt, der Neugeborene. Er ist nackt, hat die Hände vor der Brust gefaltet und blickt aufwärts. Um ihn herum drei Frauen; zwei davon sind mit dem Baden beschäftigt, es scheinen Wärterinnen zu sein, die dritte bleibt unbeteiligt und dürfte nach Analogie solcher Szenen als Verwandte der Familie gedeutet werden. Die jugendliche Gestalt rechts kniet, nach links gebeugt, neben dem Becken, das sie mit der Linken faßt, während die Rechte das Wasser nach herkömmlicher Weise auf seine Wärme prüft. Ihre Gewandung besteht aus einem langen, anliegenden grünen Kleid, das um die Taille leicht gegürtet ist. Die engen Aermel reichen bis zur Handwurzel. Um den Kopf trägt sie die sogenannte Rise.[67] Dieses Kopftuch, meist ein Abzeichen der verheirateten Frauen, verhüllt einen Teil der Wangen, Hinterkopf und Kinn und ist kragenartig über die Brust gezogen. Blick und Aufmerksamkeit sind ganz auf die genannte Tätigkeit gerichtet. Die mittlere Frau in hellrotem Aermelkleid und weißem herabfallendem Kopftuch über der Rise beugt sich in kauernder Stellung über das Kind, dem ihre besorgten Blicke gelten. Sie

[64] Legenda Aurea: «Hic prima die dum balnearetur, erectus stetit in pelvi».

[65] Schnell. a. a. O., VI. S. 26. Vgl. auch Butti, La vie et les miracles de St. Nicolas (Freiburg i. Sch., 1711) S. 2.

[66] F. X. Kraus. Kunstdenkmäler, B. 1, S. 207.

[67] Vgl. H. Weiß, Kostümkunde. Geschichte der Tracht und des Gerätes im Mittelalter vom IV.—XIV. Jahrhundert B. II (Stuttgart, 1864) S. 577.

hält die linke Hand wie staunend empor, die Rechte greift wiederum ins Wasser.

Die dritte weibliche Gestalt links sieht dem Vorgang stehend zu; ihre nach rechts geneigte Haltung verrät jedoch in Verbindung mit der auf das Kind hinweisenden Gebärde der ausgestreckten rechten Hand ihre innere Teilnahme. Die andere Hand hat sie, wie aus Ehrfurcht vor dem wunderbaren Ereignis, auf die Brust über das herabfallende Kopftuch gelegt. Das rote Untergewand bedeckt ein langer, blauer, rotgefütterter Mantel. Die Gesichtszüge der Figur scheinen, soweit sich aus den wenigen Resten erkennen läßt, die einer älteren Frau zu sein. Der Fußboden, worauf auch das Waschbecken steht, ist grünlich gehalten, der Hintergrund in leuchtendem Zinnober mit goldenen Rosetten.

Die Szene spielt sich im Innern eines Gebäudes ab, das durch einen vierseitigen, perspektivisch dargestellten Baldachinaufbau angedeutet wird. Dieser ist durch den hell violetten Ton als Stein charakterisiert; das herabhängende Gewölbe jedoch zeigt goldene Rippen mit blauen Füllungen dazwischen.

Die Darstellung weicht ikonographisch von der gebräuchlichen etwas ab, da das Kind nicht stehend, sondern frei und aufrecht kniend gegeben ist; doch vermag auch diese für einen Neugeborenen jedenfalls recht ungewöhnliche Haltung dem Beschauer den wunderbaren Vorgang genügend anschaulich zu machen.

Szene 2 (Taf. VII).

Die Legende[68] berichtet uns von der Jugendzeit des Heiligen, er habe die Ausgelassenheiten seiner Genossen gemieden, dafür um so häufiger betend in der Kirche verweilt.

So zeigt ihn das zweite Bild, wie Kraus zutreffend bemerkt: «summo mane in ecclesia». Wir sehen wieder in einen Innenraum, diesmal in die Kirche hinein. Sie wird angedeutet durch ein rechteckiges, luftiges Gehäuse mit herabgezogenem Rippengewölbe. Dieser Baldachinbau ist über Eck gestellt und

---

68 Legenda Aurea, S. 22.

wird von vier Säulen getragen. Im hintern Teil der Deckenwölbung gewahrt man unter der Bogenöffnung rechts einen kleinen, gelbgewandeten Engel mit erhobener Hand. Der fast liegenden Stellung nach zu schließen, scheint damit ein Deckengemälde gemeint zu sein.[69] Mitten unter dem Aufbau steht, in starker Aufsicht gegeben, der einfache Altar: eine glatte steinerne Mensa, auf deren hinterer Kante eine gleichbreite Retabel befestigt ist. Sie wird von einem vergoldeten, krabbenbesetzten Rahmen eingefaßt, der im Vorhangbogen nach oben abschließt. Diese Retabel enthält ein Tafelgemälde. Wie die wenigen Spuren zeigen, war es eine Darstellung des Gekreuzigten mit den trauernden Gestalten von Maria und Johannes zur Seite. Die Arme des Kreuzes sind nicht wagrecht, sondern wie auf manchen hochgotischen Darstellungen schräg nach oben gerichtet.[70] Die Altarplatte wird durch eine Decke verhüllt, die eine ornamentale Musterung von Quadraten mit kreuzförmig stilisierten Blattfüllungen zeigt. Der vordere Saum der Decke ist mit roten und blauen Fransen besetzt, die streifenweise miteinander abwechseln. Links vor dem Altare kniet auf einer hölzernen Stufe, von der Seite gesehen, der jugendliche, blonde Nikolaus.[71] Er neigt sich mit andächtig gefalteten Händen gegen den Altar; Haupt und Blick sind emporgerichtet nach dem Bilde. Die ganze Komposition hebt sich silhouettenhaft von dem blauen, goldgestirnten Grund ab.

Mit dieser Szene bezweckte der Maler wohl nur, dem Beschauer die schon früh sich bekundende Frömmigkeit des Heiligen und seine Vorbereitung auf den späteren Beruf vor Augen zu führen.

Szene 3 (Taf. VIII).

Der junge Nikolaus übertraf durch seine Gelehrsamkeit und seine Tugenden alle Genossen, und als er sich nach Be-

---

[69] Um eine Erscheinung dürfte es sich kaum handeln, da die Legende dafür keinen Anhalt bietet.

[70] Z. B. im Tympanon des Freiburger Münsters u. der Lorenz-Kirche zu Nürnberg.

[71] Ob damit die Tracht eines Laien oder Klerikers bezeichnet werden soll, bleibt bei der außerordentlich starken Zerstörung des Bildes zweifelhaft; wahrscheinlich trifft ersteres zu.

endigung der Schulzeit dem geistlichen Stande zuwenden wollte, nahm ihn sein Oheim, der alte Erzbischof von Myra, zu sich in seine Residenz, um ihn ausbilden zu lassen, da er in ihm seinen geeigneten Nachfolger sah.[72] Nikolaus empfing bald die niederen Weihen[73], und als bald darauf seine Eltern starben, verschmähte er es, sich durch das große ihm zugefallene Vermögen bei der Welt in Ansehen zu bringen; er verschenkte das Geld, um Gott zu dienen, an die Armen.

Eine derartige Szene, die bekannteste[74] aus der Legende des Heiligen, sehen wir im dritten Bilde. Halten wir uns an Jakobus a Voragine.[75] Eines Tages erfuhr Nikolaus von einem vornehmen Nachbarn, der so verarmt war, daß er sich in der Not entschloß, seine drei Töchter der Schande preiszugeben, um seinem Vermögen wieder aufzuhelfen. In der nächsten Nacht ging der Heilige, dem Unglück vorzubeugen, nach dem Hause des bekümmerten Vaters und warf einen Beutel mit Gold heimlich durchs Fenster. Der Vater fand das Geld morgens und stattete damit seine älteste Tochter zur Hochzeit aus. Bald darauf wiederholte Nikolaus seine hochherzige Tat, so daß auch die zweite Tochter sich verehelichen konnte. Nun aber beschloß der beglückte Vater des Nachts zu wachen, um den unbekannten Wohltäter, falls er nochmals wiederkehren sollte, zu überraschen und kennen zu lernen. Und richtig stellte er sich nochmals ein, um auch der jüngsten Tochter aus der Not zu helfen. Diesen Moment hält unser Bild fest[76]: Vor der Front eines kleinen eingeschoßigen Hauses mit rotem Ziegeldach und vergoldetem Firstknauf steht, in Seitenansicht nach rechts gewandt, der hl. Nikolaus als Jüngling mit rötlichem kaselartigem Gewand angetan. In der allein sichtbaren erhobenen rechten Hand hält er ein eigroßes Stück Goldes, offenbar im Begriff, es durch das kleine Rundfenster, zu dem er emporblickt, in die Kammer der

---

72 Schnell, a. a. O., S. 53 ff.
73 Butti, a. a. O., S. 23.
74 Auch Dante erwähnt die Legende: Purgat. XX, 31:
«esso parlava ancor della larghezza
che fece Nicolao alle pulcelle
per condurre ad onor lor giovinezza.»
75 Legenda Aurea, S. 23.
76 Auch Kraus deutet es in gleicher Weise.

Mädchen zu werfen. Zwei der Schwestern gewahrt man durch die offene Tür. Die eine steht links unmittelbar hinter der Fensterwand, von der sie teilweise überschnitten wird; sie ist durch die schmächtigen, schlanken Formen als sehr jugendlich charakterisiert. Anmutsvoll hebt sie ihr Köpfchen, um dessen Stirn die blonden Zöpfe geschlungen sind, wie lauschend nach dem Fenster, die linke Hand bereits erhoben, als erwartete sie eben die ersehnte Gabe. Ihr eng anliegendes, grünes Aermelgewand ist gegürtet und hat um den Halsausschnitt eine Goldborde. Von dieser fällt über der Schulter ein mit grauem Pelz verbrämter, geschlitzter grüner Hängeärmel über den Oberarm bis auf den Saum herab, der gleichfalls mit Pelz besetzt ist. Von ihrer Schwester, die nach vorn gewandt, in gegürtetem rotem Kleide hinter ihr steht, ist nur noch ein Teil erhalten. Gerade das Gesicht und die Hälfte des Oberkörpers wurde durch die später eingesetzte Gewölberippe völlig zerstört. Der rechte Arm verschwindet hinter dem Rücken der Jüngsten. Sonst erkennt man noch, daß sie nach vorn herabsah und zwar offenbar auf die neben ihr befindliche dritte Schwester, die leider ganz verschwunden ist; aus einigen Gewandspuren und der tiefen Lage der teilweis noch sichtbaren Hand schließe ich jedoch, daß das Mädchen eine sitzende Stellung eingenommen hatte; ihr Gewand war blau. Als Hintergrund dient wieder, wie auf der ersten Szene, der leuchtende Zinnober mit Goldrosetten, wie überhaupt im ganzen Zyklus rote Gründe mit blauen abwechseln. Da die andere Hälfte des Bildes ganz vernichtet wurde, muß es unentschieden bleiben, ob hier etwa der Vater mit dargestellt war, wie man es sonst bisweilen bei dieser Szene antrifft.[77] Jedenfalls finden wir ihn im nächsten Bilde, dem wir uns nun zuwenden wollen.

---

[77] So verlangt es der Kanon des Malerbuchs vom Berge Athos (Didron und Schaefer, Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos [Trier. 1855] S. 349 ff.). Aehnlich auf dem Tafelbilde des A. Lorenzetti in der Akademie zu Florenz, ferner auf einem Wandbild der Capella del S. Sagramento in S. Croce ebenda. Weitere Beispiele enthält ein Glasfenster aus dem XIII. Jahrhundert in der Kathedrale zu Bourges (Cahier et Martin, Monographie de la Cathédrale de Bourges [Paris 1841—1844], I. Partie, Pl. XIII, B), sowie ein Fenster im südlichen Nebenschiff des Münsters zu Freiburg (Geiges, Der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters, S. 95, Fig. 128) und andere.

Szene 4 (Taf. IX).

Das Gemälde ist durch die in der Wand auslaufenden Rippen vom vorigen gewaltsam getrennt, befindet sich also bereits im westlichen Joche der Kapelle. Dies mag Kraus veranlaßt haben, die Szene bei der Aufzählung nicht sofort anzureihen, sondern erst nach Besprechung der drei unteren Bilder der östlichen Wandhälfte mit der anderen Bilderserie zusammenzustellen. Einer solchen Einteilung widerspricht aber der innere logische Zusammenhang dieser Szene mit der vorigen. Unser Bild stellt nämlich nicht etwa, wie Kraus meint, eine Heilung dar[78], sondern nur einen weiteren Moment der im vorigen Gemälde begonnenen Handlung und kann nur so verstanden werden.[79] Nikolaus hat auch die jüngste Tochter des Patriziers durch seine Gabe von dem ihr drohenden Schicksal befreit; da aber überrascht und erkennt der wachsame Vater seinen Wohltäter im Davoneilen. Er fällt vor ihm auf die Knie, um seine Füße zu küssen; Nikolaus will jedoch eiligst von dannen und beschwört ihn, niemand etwas von dem Vorgang zu sagen. So etwa berichtet die Goldene Legende.[80] Ganz der Erzählung entsprechend ist die Situation aufgefaßt.

Vor dem gleichen Hause, das diesmal nur größer und von der anderen Seite mit geöffneter Türe gegeben ist, gewahren wir den ergrauten, bärtigen Alten nach rechts gewandt, vor dem Heiligen knieend. Seine stark gebeugte Haltung, der ausdrucksvolle emporgereckte Kopf und die wie aus Verehrung gefalteten Hände vermitteln eindringlich die Gefühle inbrünstigen Dankes. Als vornehmer Mann trägt der Vater um den Saum der weiten, kurzen Aermel seines blauen gegürteten Uebergewandes lang herabfallende Hermelinstreifen. Vom Ellenbogen an werden die anliegenden roten Aermel des Untergewandes sichtbar. Ein rotes Tuchstück zieht sich über die Brust und Schulter, von wo es auf den Rücken herabfällt. Am Gürtel

---

[78] F. X. Kraus, Kunstdenkmäler, B. I, S. 207.

[79] Vgl. die inhaltlich übereinstimmende Darstellung auf einem Fenster der Kathedrale zu Chartres (Revue de l'art chrétien, B. 34 [1891] S. 115).

[80] Legenda Aurea, S. 23.

hängt ein langgestreckter Beutel und ein Schreibrohr daneben. Dicht vor dem Knieenden steht der Heilige in seinem vorigen Ornat, das hier deutlicher zu erkennen ist. Es besteht aus einer Art langer Kasel von hellroter Farbe und einem ebensolchen bis auf die Knöchel niederwallenden Gewande. Nikolaus hat sich wohl soeben gegen den ihm nachgeeilten und vor ihm niedergesunkenen Vater umgewandt; nun beugt er sich leicht gegen den Alten; seine Rechte macht eine sanft abwehrende Gebärde, als wolle er den Dank von sich weisen oder den Vater zum Schweigen veranlassen. Dazu paßt wohl die Gebärde der anderen Hand, die demütig an die Brust gedrückt ist. Der Heilige will unerkannt von der Welt seine guten Werke ausüben.

Szene 5 (Taf. X).

St. Nikolaus wird von seinem Oheim, dem Bischof von Myra, zum Priester geweiht. Es ist der Moment der Fingersalbung gegeben.[81]

Der junge Heilige kniet auf dem Boden nach rechts und hält seine flach zusammengelegten Hände mit abgespreizten Daumen dem vor ihm stehenden Bischof hin, welcher sie, leicht sich vorneigend, mit der Rechten derart faßt, daß Zeige- und Mittelfinger freibleiben. Die etwas gekrümmte linke Hand hat der Bischof wohl bereits mit dem Salböl befeuchtet und nähert sie jetzt den Fingern des zu Weihenden, um die Zeremonie zu vollziehen. Dabei wird dem Knieenden von einem jüngeren tonsurierten Klerikus und einem älteren Assistenten in langem, grauem Haar und rötlichem Kleid eine hellrote Kasel sorgsam umgelegt. Hinter dem Kleriker steht, bereits in der Portalöffnung eines großen Gebäudes, ein weiterer; beide in weiten, gelben Mänteln mit brauner Kapuze. Um den Hals zieht sich ein schmaler, brauner Pelzkragen, der ringsum mit kurzen Pelzschwänzen besetzt ist. Von der Schließe vorn hängt eine Quaste an zwei langen Kordeln herab. Das blaue Gewand wird unter dem Mantel sichtbar, sowie als Aermel am Unterarm, der durch den Mantelschlitz hervorkommt. Nikolaus trägt

---

[81] **Kraus bezeichnet die Szene als nicht zu deuten.**

gelbrote Strümpfe und braune Schuhe. Er sieht ernst und aufmerksam zum Bischof auf. Aehnlich auch der hintere Klerikus. Der andere hat seine Tätigkeit beendet; das Gewand umhüllt den Knieenden auf der vorderen Seite in der vorgeschriebenen Weise, und so achtet er auf die beginnende Zeremonie der Salbung, indes sein älterer Genosse in gebückter Haltung sich noch eifrig um die Anordnung der Falten bemüht. Der Bischof, eine hohe, schlanke Gestalt, trägt eine weiße Mitra auf den grauen Locken. Das Gesicht ist leider ganz zerstört: man gewahrt nur noch einen Teil des bartlosen Kinnes. Das Haupt war leicht gegen Nikolaus geneigt. Das bischöfliche Ornat besteht aus einer blauen Kasel, der goldbesäumten roten Dalmatica darunter und einer bis über die Schuhe herabfallenden weißen Albe, von der sich das trapezförmig verbreiterte eine Ende der rotgemusterten Stola abhebt. Die Hände des Bischofs sind selbst bei der Salbung von weißen Stulphandschuhen bedeckt; ihre Rückenfläche zeigt einen roten Vierpaßcirculus. Hinter dem amtierenden Bischof steht in aufrechter, ruhiger Haltung, nur teilweise sichtbar, ein Geistlicher, wohl sein Hofkaplan, in Mantel und Pelzkragen wie die Kleriker. Er hält mit der Rechten den Bischofsstab über die Hände des Knieenden. Der Vorgang spielt sich nicht, wie man erwarten sollte, innerhalb der Kirche ab, sondern außer dieser, denn man wird das große Gebäude, vor dessen Eingang der Bischof steht, als Kirche betrachten dürfen. Es wäre dann eine einschiffige oder hallenartige Anlage damit gemeint. Auch ein Querschiff ist rechts angegeben, und zwischen diesem und der von verglasten Rundbogenfenstern durchbrochenen Wand des Langhauses erhebt sich ein rundes Treppentürmchen mit Fenstern und kegelförmigem rotem Ziegeldach, das von einem goldenen Knauf überragt wird. Auch sonst ist die Bedachung mit roten Hohlziegeln durchgeführt, und auf den Giebeln prangen goldene Kreuze. So auch auf dem weiteren Rundtürmchen, das hinter dem Querschiff hervorlugt. In dem geöffneten Eingang des letzteren gewahrt man, in bedeutend verkleinertem Maßstab, einen Mann in roter langer Tunika; seine Geste ist nicht mehr zu erkennen. Links neben der Kirche befindet sich noch ein anderes, höheres Gebäude, in dessen

Dach ein kleiner Giebel hineinschneidet. Der Zusammenhang ist infolge der teilweise sehr starken Zerstörung des Bildes unklar. Durch das hohe, breite Portal, unter dem die oben genannten beiden Clerici stehen, sieht man wieder eines der bekannten niederhängenden Gewölbe. Den Eingang zur Kirche umzieht ein goldener, krabbenbesetzter Bogen.

Szene 6.

St. Nikolaus hatte sich durch seine hingebende Fürsorge in seiner Gemeinde und durch seinen tugendhaften Lebenswandel so sehr ausgezeichnet, daß er nach dem Tode seines Oheims, des Bischofs von Myra, als Würdigster zum Nachfolger ernannt wurde, obschon er die Wahl nicht annehmen wollte.

Seine Investitur bildet den Gegenstand zu unserer sechsten Szene, die durch einen flachbogigen, steinfarbenen Rahmen besonders hervorgehoben wird. Leider sind nur noch einige Spuren des Bildes vorhanden. Kraus hält es für unbestimmbar, doch glaube ich aus dem Erhaltenen durch Vergleichung mit anderen ähnlichen Darstellungen[82] aus der Nikolauslegende wenigstens den Hauptinhalt der Szene in der genannten Weise festlegen zu können. Das Gemälde stößt als letztes der oberen Reihe mit seiner rechten Seite an die Westwand und hat hier durch die eingesetzten Rippensteine außerordentlich gelitten. Wir müssen uns mit der Beschreibung der mittleren und linken Teile begnügen. Noch deutlich erkennbar ist die thronende Figur des hl. Nikolaus; er ist ganz in Frontansicht gegeben und nimmt genau die Bildmitte ein. Die von weißen Stulphandschuhen verhüllten Hände ruhen gekreuzt auf der Brust. Unter der hellroten Kasel, die in schönen großzügigen Falten über den Schoß und die Knie herabfällt, wird die goldumsäumte, blaue Dalmatik sichtbar. Unter dieser wiederum das eine Ende der Stola, sowie die weiße Albe, die bis auf die

---

[82] Auf einer Kasel zu Anagni: der hl. Nikolaus, thronend, empfängt von zwei ihn segnenden Bischöfen Stab und Mitra. (Abgebildet bei Farcy. La broderie [Angers, 1890] Taf. 30). Aehnlich auf A. Lorenzettis Bild (Florenz, Akademie), sowie auf einer Miniatur eines in S. Ambrogio zu Mailand aufbewahrten Missale (abgeb. bei Beltrami, L'Arte negli Arredi Sacri della Lombardia [Milano, 1897] Taf. 11).

Thronstufe herabfällt und nur die spitzen, goldenen Schuhe frei läßt. Das Gesicht des Heiligen ist sehr beschädigt; es war bartlos und von vorn gesehen. Er trug eine weiße Mitra auf dem Haupte. Dieses wird hier zum ersten mal von einem breiten Goldnimbus [83] umgeben, den wir auf den folgenden Szenen bei dem hl. Bischof stets wieder treffen. Rechts von Nikolaus steht, nur noch in wenigen Farbspuren erkenntlich, eine Figur in denselben Gewändern, wie sie der Heilige trägt, nur ist die Kasel diesmal blau, die Dalmatik rot. Es wird wohl der Bischof gewesen sein, der die Investitur vorzunehmen hat. Er ist schräg von hinten an die perspektivisch gezeichnete Seitenfläche des gelben Thrones herangetreten; aus der Faltenlage der Kasel ergibt sich, daß der linke Arm erhoben war. Dem entspricht auch die teilweise noch sichtbare Hand, die in weißem Stulphandschuh von rechts die Inful des Heiligen faßt. Es war der Moment dargestellt, wo der Bischof dem zu Weihenden die Mitra aufsetzt. An der anderen Seite des Thrones stehen, etwas zurück, drei Kleriker. Aus den dürftigen Spuren läßt sich nur noch ersehen, daß der äußerste links die Hände ruhig vor der Brust gekreuzt hält, während sein Nachbar den einen Fuß auf die Thronstufe setzt und die rechte Hand gegen Nikolaus ausstreckt. Man gewahrt in der Gegend des Halses, dicht unter dem Nimbus, die vorderen Glieder der Finger; die Gebärde bleibt aber zweifelhaft. Der andere Arm ist nicht zu sehen, ebensowenig der Kopf des Klerikers. Seine Kleidung besteht aus einem blauen Gewand, weißem Mantel mit blauem Pelzkragen darüber, blauen Strümpfen und roten Schuhen. Gleiche Gewänder tragen auch die beiden andern tonsurierten Assistenten, nur sind ihre Mäntel, wie auf dem vorhergehenden Bilde, gelb. Vermutlich wird einer derselben den Stab des zu Ordinierenden gehalten haben. Der Ritualvorschrift entsprechend, muß die Weihe in Gegenwart von mindestens zwei Bischöfen vorgenommen werden. Wir finden daher die Szene gewöhnlich darnach gestaltet und dürfen so

---

[83] Auf den Nikolausbildern eines spätgotischen Altars der Nikolaikirche zu Rostock (Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Großherzogtums Mecklenburg-Schwerin, B. I [1896] S. 135 ff.) tritt der Nimbus auch erst bei dieser Szene auf.

jedenfalls auch hier einen weiteren Bischof in der verlorenen rechten Bildhälfte annehmen. Zu diesen Figuren mag sich dann noch, entsprechend der dritten Figur auf der linken Seite, ein weiterer Kleriker gesellt haben, wie wir ihn auf der fünften Szene sahen. Der Hintergrund ist blau und zieht sich hinter dem in Steinfarbe gehaltenen Stichbogen bis zur Bordüre hinauf.

Wir wenden uns nun wieder zurück zum Ausgangspunkte des Zyklus, um die untere Bilderserie zu betrachten; die Fortsetzung beginnt unter der ersten Szene.

Zum Voraus sei bemerkt, daß die goldgestirnten roten und blauen Gründe derart miteinander abwechseln, daß weder in wagrechter, noch senkrechter Richtung zwei gleiche Farben aneinander stoßen.

Szene 7 (Taf. XI).

Als der hl. Nikolaus beim Konzil von Nicäa verweilte, — so erzählt uns die Legende [84] — geschah es, daß einige Seeleute auf dem stürmischen Meere in Gefahr gerieten, Schiffbruch zu leiden. Da gedachten sie des Heiligen, der schon so manchem aus der Not geholfen, und riefen ihn unter Tränen an. Alsbald erschien ihnen eine Gestalt vom Aussehen des hl. Nikolaus und sprach zu ihnen: «Hier bin ich, da ihr mich gerufen habt.» Und er half ihnen, das Schiff wieder seetüchtig zu machen. Da hatte sich der Sturm gelegt.

Im hochgehenden Meere schwimmt im Vordergrund ein großes Segelschiff, über dessen Bord eine Welle soeben hereinschlägt. Das Vorderende läuft in einen holzgeschnitzten Drachenkopf [85] aus, der den zahnbewehrten Rachen aufreißt. Man denkt dabei unwillkürlich an die alten Wickingerbote. Den Bugspriet umzieht eine viereckige hölzerne Galerie, wohl eine Art Auslug.

---

[84] Legenda Aurea, S. 23 ff.

[85] Derartige Schiffsverzierungen finden sich z. B. auf einem Fenster des XII. Jhd. mit Szenen aus der Legende des hl. Nikolaus im Chor der Kirche von Civray (Revue de l'art chrétien, B. 34 [1891] S. 117), sowie auf einer Miniatur der Heidelberger Manessehandschrift (vgl. Kraus, Die Miniaturen der Manesseschen Liederhandschrift [Straßburg 1887] Taf. 41). Man darf wohl annehmen, daß die auf dem Bodensee verkehrenden Schiffe einst solche mit Köpfen geschmückten Vorderteile gehabt haben; wir finden sie auch bereits auf den Oberzeller Wandgemälden abgebildet.

Der Sturm hat das kleine Segel bereits zerfetzt und die Taue zerrissen. Nun flattern sie um den Mast; das Schiff ist ein Spielball der Wogen. In seinem Innern birgt es fünf Männer, aus deren Mienen und Gebärden die Angst spricht. Zwei davon sitzen nebeneinander vor dem Mastbaum, ein weiterer hinter ihnen; sie wenden sich alle nach links. Im hintern Teile des Fahrzeuges steht, in etwas kleineren Proportionen, von vorn gesehen, ein ergrauter Seemann, den Kopf mit gesträubten Haaren energisch nach links emporgewandt. Noch weiter zurück und daher in bedeutend verkleinertem Maßstabe, bemüht sich, auf dem umfriedigten Achterdeck stehend, ein jugendlicher Seemann, das einzige Tau, das auf dieser Seite noch standgehalten, mit der Rechten zu straffen. Lange jedoch vermag er damit nicht mehr auszureichen, darauf deutet der verzweifelte Blick und die Gebärde. Er neigt den Kopf, dessen blondes Haar sich vor Angst sträubt, nach links und sieht dabei über die Schulter weg. Sein Mund ist geöffnet; er hält die Linke mit leicht eingebogenen Fingern wie hilflos empor, als wolle er sagen: «Noch einen Augenblick und wir sind verloren, so du nicht hilfst, St. Nikolaus!» Aber da hat sich der Retter bereits genaht. Hoch ragt seine Gestalt am linken Bildrande auf. Ihm gelten die erstaunten Blicke der Seeleute. Der stehende Alte links in rotem, gefälteltem Wams deutet mit der Rechten auf die hohe Welle, die eben schäumend über Bord schlägt. Die andere Hand hat er vor die Brust gelegt, sei es im Gefühl der Ohnmacht gegenüber den entfesselten Elementen, oder als Ausdruck der Ergebung gegen den erschienenen Retter. Mit vorgestrecktem Halse wendet er ihm den Kopf zu, dessen vorgeschobenes bärtiges Untergesicht den Ausdruck des Hilfesuchens noch verstärkt. Der am Mast sitzende jüngere Seemann in grünem, gegürteten Kleid scheint weniger erregt zu sein. Die blonden Haare sträuben sich nicht, sondern umrahmen in einzelnen Locken die Stirn. Seine Augen finden trotz des Ernstes der Situation doch Gelegenheit zu einem Seitenblick aus dem Bild heraus auf den Beschauer.[86] Der Schiffer wendet sich mit einer etwas steifen

[86] Aus der Photographie läßt sich die Richtung des Blicks freilich nicht recht erkennen.

Geste an Nikolaus; die linke Hand, die unter dem Kinn seines Nachbars sichtbar wird, begleitet die Gebärde des Anrufens. Sein Nebenmann in blauem Wams lehnt sich, wie vom Schreck gefaßt, zurück; die Linke greift in den Gürtel, die Rechte bietet die etwas erhabene innere Handfläche dar, wohl als Ausdruck des Staunens über die wunderbare Erscheinung. Daher auch der stiere Blick. Das Gesicht des Mannes zeigt spärlichen Kinn- und Backenbart von blonder Farbe. Auf dem Kopfe trug er ein Federbarett, das ihm aber auf den Nacken herabgeglitten ist. Der fünfte Insasse des Schiffes endlich blickt ernst vor sich aufs Meer, die erhobenen Hände sollen sein Entsetzen ausdrücken. Er achtet nur auf das Tosen der See und scheint den Heiligen noch nicht bemerkt zu haben. Von seiner Kleidung ist nur der rote, gefältelte Leibrock und das gleichfarbige, mit gelben Federn geschmückte Barett sichtbar. Er trägt keinen Bart. Das Fahrzeug mit seinem Mastbaum zeigt bräunliche Holzfarbe; die gemaserten Planken sind mit Nägeln beschlagen. Segel und Taue sind weiß. Letztere laufen am Mastkorbe zusammen. Das Meer wird in altertümlicher Weise durch eine Anzahl kegel- oder hügelförmiger blau- und weißgestreifter Wellen angedeutet. Dem unteren Bildrand entlang zieht sich ein grüner Streifen Landes, an dessen linkem Ende Nikolaus steht. Wir sehen ihn von der Seite mit Stab und Inful in der Pontifikaltracht der vorigen Szene. Das von einem Muschelnimbus [87] umgebene Haupt ist völlig zerstört. Er wendet sich nach rechts, die Rechte im Segensgestus nach den ihn anrufenden Schiffern ausgestreckt. Es ist der Augenblick, da der Heilige die stürmischen Wellen beschwört.[88]

Der Hintergrund des Bildes ist blau.

Szene 8 (Taf. XII).

Einst herrschte in der Diözese des hl. Nikolaus eine schwere Hungersnot. Als nun der Heilige erfuhr, daß sich einige mit

---

[87] Solche Muschelnimben, wie sie die frühere Kunst liebte, finden sich auch noch öfters im späteren Mittelalter. Vgl. Otte, Handbuch der christlichen Kunstarchäologie B. I (Leipz. 1883) S. 551.

[88] Kraus faßt diese Szene mit den drei folgenden zusammen unter dem Titel: «Die Schiffbrüchigen».

Korn aus Alexandria beladene Schiffe dem Hafen von Myra näherten, ging er sofort dahin und suchte die Schiffer zu veranlassen, einen Teil des Getreides, zum wenigsten doch 100 Scheffel, für die vom Hungertod bedrohten Einwohner zurückzulassen. Die Seeleute aber weigerten sich, da sie verpflichtet seien, die ganze Ladung nach den königlichen Kornkammern zu bringen. Als ihnen dann St. Nikolaus versprach, er werde dafür Sorge tragen, daß sie trotzdem das volle Maß abliefern könnten, taten sie, wie er verlangt und fanden darauf sein Versprechen wunderbar erfüllt. Das Getreide aber verteilte der Heilige in der Stadt; ein jeder bekam davon nach Bedürfnis. Und es war eine solche Menge, daß man auf zwei Jahre hinaus nicht nur zum Lebensunterhalt, sondern sogar zum Aussäen genug hatte.[89]

Betrachten wir das Bild selbst, das zwar nicht, wie Kraus annimmt, eine Szene mit Schiffbrüchigen zum Gegenstand hat, wohl aber den für die Darstellung der vorgenannten Legende fruchtbarsten Moment, wo das Korn auf Befehl des hl. Nikolaus ans Land geschafft wird.

Der Maler zeigt uns die Hafenansicht der Stadt Myra.[90] Im Hintergrund sehen wir die im Halbrund gebaute hohe Stadtmauer mit Zinnen und breitem, verschlossenem Tor. Daran schließt sich rechts ein viereckiger, überragender Torturm. Er bezeichnet etwa die Mitte der Bildfläche. Hinter ihm lugt der runde, von einem Dreipaßfenster durchbrochene Giebel eines Gebäudes hervor, das zum Teil überschnitten wird von einer aus der Tiefe kommenden Zingelmauer. Diese zieht sich nach rechts in den Mittelgrund hinein und stößt hier an einen schmalen, aber hohen turmartigen Bau mit Zinnenkranz und

---

89 Legenda Aurea, S. 24.

90 Im späteren XV. Jhd. wird häufig in solchen Fällen die Ansicht einer dem Maler bekannten Stadt, etwa seiner Heimat gegeben; so finden wir z. B. auf einem sehr zerstörten Wandbilde, den hl. Martinus von Tours darstellend, am Ostende der südlichen Seitenschiffwand des Freiburger Münsters statt einer Ansicht von Tours eine solche von Freiburg mit dem Dom und den Tortürmen. Einer gef. Notiz des Herrn K. Fischer (Berlin) zufolge ist seiner Vermutung nach auf der Seelandschaft des Moserschen Magdalenen-Altars zu Tiefenbronn ein Teil des Bodensees und zwar der sog. Untersee mit den darüber aufragenden charakteristischen Bergen des Hegaus dargestellt.

Pultdach. Die allein sichtbare vordere Seite enthält keine Fensteröffnungen, es sind vielmehr die einzelnen, mit starker Rustika[91] versehenen Quadern nebst den Fugen aufs Genaueste angegeben. Die drei untersten Schichten bleiben merkwürdigerweise glatt. An diesen Bau schließt dann im rechten Winkel nach dem Vordergrund zu, ein weiterer, gleich hoher, aber schmälerer an mit glatten Wänden und Satteldach. Die Vorderseite wird von einer sehr hohen Türöffnung durchbrochen. Man sieht durch sie in einen torgangartigen Raum hinein. In dem genannten Zingel steht ein rundes Giebelhaus mit Tür und Giebelfenster.

Die mittlere Stadtmauer schließt zwei gleichartige hohe Häuser ein, die dem Beschauer ihre Giebelfront zukehren. Darin befindet sich je eine halbrunde Nische mit drei Fensterschlitzen. An der Stadtmauer über dem rundbogigen Tor ist nach innen ein erkerartiger kleiner Holzbau angebracht, der wohl mit dem Wehrgang in Zusammenhang zu denken ist und eventuell nach Art einer Pechnase Verwendung finden konnte. Auf der anderen Seite der mittleren Stadtmauer folgen noch mehrere Gebäude; erst ein ganz schmaler, hoher Bau, daneben ein Haus mit vorkragendem Obergeschoß, das durch ein Fenster, ähnlich dem genannten, Licht empfängt. Eine niedere bezinnte Mauer führt endlich zu dem Bauwerk ganz links, dessen Obergeschoß aus Fachwerk besteht. Eine breite, viereckige Tür bezeichnet den Eingang.

Dieser Gebäudekomplex umzieht den Hafen; ein schmaler Streifen des grünen Vorlandes trennt ihn von den Stadtmauern. Im Vordergrunde[92] gewahrt man parallel zum Bildrand zwei

---

[91] Solche findet sich in Konstanz aus der Zeit unserer Bilder z. B. am Kaufhaus und Hohen Haus. Aehnlich an den Tortürmen zu Freiburg i. Br. aus bedeutend früherer Zeit und an vielen andern Orten. Auf Wand- und Tafelbildern trifft man ab und zu Beispiele. So in einer Giotto zugeschriebenen Freske der Oberkirche von Assissi, die Vertreibung der Teufel aus einer Stadt durch den hl. Franz darstellend. Ebenso auf Giottos Begegnung von Joachim und Anna in der Arena zu Padua. Ferner auf einem Tafelbilde der Darstellung Christi im Tempel von Gentile da Fabriano im Louvre und anderswo.

[92] Leider ist dieser so sehr zerstört, daß der Zusammenhang nur noch aus den Farbresten des Originales, nicht aber aus der Photographie erkannt werden kann.



lange, schmale Ruderbote auf den blauen Wellen. Eines davon, ganz rechts, hat eben angelegt. Mitten darin steht ein Mann mit blauem Rock und lädt sich einen Sack auf die Schulter. Rechts daneben schickt sich ein Alter an, vom Vordeck auf die Galerie am Bugspriet zu steigen, um seinen Kornsack, den er auf den Rücken genommen, ans Land zu befördern. Seine ernste Miene mit den aufgezogenen Brauen deutet an, daß ihm die Last beschwerlich wird. Das leicht gesträubte Haar soll jedenfalls den gleichen Eindruck vermitteln. Der Blick gilt dem hl. Nikolaus, der von der hohen Pforte am rechten Bildrand her zum Ufer schreitet. Er neigt sich, wie um seiner Aufforderung an die Schiffer größeren Nachdruck zu verleihen, nach links zu den Boten hin. Sein Bischofsornat entspricht dem auf der vorigen Szene. In der Linken hält er den Krummstab schräg nach vorn, die Rechte ist mit ausgestreckten Schwurfingern im typischen Segens- oder Redegestus erhoben.[93] An der linken Ecke des Bildes kommt hinter dem vordersten Schiffe ein weiteres mit Drachenkopf teilweise zum Vorschein; es fährt eben an. Im Innern schreitet ein Mann, gleichfalls mit einem Sack, nach rechts. Den eigentlichen Mittelgrund der Szenerie nimmt ein größeres Segelschiff ein, ähnlich dem auf der siebten Szene. Es hat zwar bereits angelegt, aber der Wind bläht immer noch lustig das weiße Linnen. Links im hinteren Teile des Rumpfes machen sich zwei Männer mit den aufgeschichteten Säcken zu schaffen. Der eine jüngere in blauem Rock und weißer Haube hilft seinem rotgekleideten, graubärtigen Genossen, dem sich wiederum die Haare sträuben, einen Kornsack auf die rechte Schulter zu laden. Im Vorderteil des Schiffes sieht man einen weiteren Mann in rotem Wams und gleichfarbigen Beinlingen nach rechts schreiten, um vom Vordeck ans Land zu steigen. Auch er schleppt mühsam einen Sack auf dem Rücken. Sein faltiges, bartloses Gesicht zeigt einen bekümmerten Ausdruck; das blonde Haar ist gelockt. Hinter den Häusern der Stadt, die zumeist bis zur obern Bordüre des Bildes reichen, oder sie gar überschneiden, scheint ab und zu ein Streifchen des roten Grundes mit seinen Goldsternen hervor.

93 Die Segensform ist stets die lateinische.

Szene 9 (Fig. 2).

Trotz der Einführung und Verbreitung des Christentums in Kleinasien fand doch der alte Götterkult immer noch seine Anhänger. Als der hl. Nikolaus, ihn zu bekämpfen, einst einen der Diana geheiligten Baum umhieb, suchte sich der daraus vertriebene böse Geist an dem Heiligen zu rächen. Er bereitete ein Oel, Mydyaton genannt, das sich bei Berührung mit Wasser und Stein sofort entzündet und übergab es, als fromme Frau verkleidet, in einer Urne mehreren Pilgern, die eben ein Schiff bestiegen hatten, um zum hl. Nikolaus nach Myra zu fahren. Sie möchten — bat die Frau — da sie selbst verhindert sei, mit ihnen zu gehen, an ihrer statt das Oel zur Kirche des Heiligen bringen und zu ihrem Andenken die Wände damit bestreichen. Darauf verschwand das Weib. Auf der Fahrt gewahrten die Pilger ein kleines Schiff mit zahlreichen vornehmen Leuten. Unter diesen glich einer dem hl. Nikolaus. Der fragte sie, was das Weib zu ihnen geredet und was es ihnen übergeben habe. Als sie ihm alles getreu berichtet hatten, sagte er: «Das ist die schamlose Diana! Ihr sollt erkennen, daß ich wahr geredet. Werft das Oel ins Meer!» — Sie taten es und es entstand ein mächtiges Feuer auf den Wellen, das trotz der Berührung mit dem Wasser lange Zeit anhielt.[94] Als dann die Pilger nach Myra zum hl. Nikolaus kamen, dankten sie ihm, daß er sie von den Nachstellungen des Bösen gerettet habe.[95]

Offenbar bot diese Legende den Stoff für die 9. und 10. Szene.[96] Letztere gibt, wie wir sehen werden, den Moment, wie das Oel ins Meer geworfen wird und aufflammt. Es ist nun sehr wahrscheinlich, daß das vorhergehende, durch die Gewölberippen in seinem rechten Teile völlig zerstörte Bild den früheren Hauptmoment enthält, nämlich die Uebergabe des

---

[94] Damit ist offenbar eine Art griechischen Feuers gemeint, wie es, in Bomben gefüllt, vorab von Byzantinern bei Seeschlachten und Belagerungen von Seestädten im Mittelalter häufig angewandt wurde. Der Gebrauch stammt aus dem Orient, wo auch die Legende des hl. Nikolaus zuerst ihre Ausbildung gefunden hatte.

[95] So nach der Legenda Aurea, S. 24 ff.

[96] Nach Kraus handelt es sich beidemal um Schiffbrüchige.

Mydyatons. Auf den Zusammenhang der beiden Szenen wird man schon deshalb schließen dürfen, weil jedesmal die gleichen Personen in den gleichen Kostümen vorkommen. Außerdem dienen als Beleg mannigfache Analoga, wie z. B. zwei Szenen auf einer gestickten Kasel des XIII. Jahrhunderts aus St. Blasien [97], deren Bedeutung nicht zweifelhaft sein kann. Danach vermögen wir uns die fehlenden Bildteile einigermaßen zu ergänzen. Zum völligen Verständnis der beiden vorliegenden Szenen muß man noch die andere Fassung der Legende hinzunehmen, wie sie etwa Buti [98] angibt. Darnach hätte sich, sobald die Pilger das Oel ins Schiff genommen, ein heftiger Sturm erhoben, angeblich weil das Meer den teuflischen Stoff nicht tragen wollte. Dann erst sei St. Nikolaus erschienen und habe den Pilgern befohlen, das Gefäß ins Meer zu werfen.

Suchen wir nun das an sich gut erhaltene Bruchstück der 9. Szene mit dem oben Gesagten in Einklang zu bringen: Wir sehen ein großes Segelschiff, gleich dem auf der 7. Szene (vgl. Fig. 2); es nimmt die ganze Fläche ein. Das letzte Viertel rechts ist durch den Verputz zerstört. Die Fahrtrichtung wird durch das nach rechts aufgeblähte Segel bezeichnet. In dem kastenartigen hinteren Teil des Achterdecks, unter dem das Steuer sichtbar wird, bemüht sich ein jüngerer Schiffer in roter, ungegürteter Aermeltunika, das äußerste Tau mit der Rolle fester zu spannen; er hat wohl Grund dazu, denn der aufziehende Sturm bläst bereits tüchtig ins Linnen. Das bekümmert offenbar den links vom Mastbaum sitzenden Mann, der, den Kopf weit zurückgebeugt, ängstlich das Segel betrachtet. Mit dem Zeigfinger der Linken, die über dem Bordrand sichtbar wird, deutet er darauf; wohl mag er die nahende Gefahr ahnen, die Geste der schräg nach oben ausgestreckten Rechten begleitet seine Gedanken. Er ist bartlos mit braunem Haupthaar und trägt ein blaues Wams. Ihm zugewendet sitzt ein Genosse mit braunem, gescheiteltem Haar, gleichfalls ohne Kopfbedeckung. Sein mit goldenen Knöpfen besetztes Gewand ist grün. Das Schwanken

---

[97] Abgeb. zuerst bei Gerbert, Vetus liturgia alemannica B. I (St. Blasien 1776), Taf. 7. Vgl. auch Kraus, Die christlichen Inschriften der Rheinlande B. II (Freib. 1894) Nr. 88.

[98] Buti, a. a. O., S. 328 ff.

des Schiffes scheint ihn veranlaßt zu haben, einen Halt am Mastbaum zu suchen, denn er umfaßt ihn mit der Linken. Die andere Hand ist leicht vorgestreckt. Ernst und sinnend



Fig. 2.

schaut er aufs Meer hinaus; er überdenkt wohl die unbehagliche Situation. Seiner Gebärde könnte man die Worte unterlegen: «Wie soll das noch werden?» An seine Schulter lehnt sich, nach rechts gewandt, ein bärtiger Mann im Carmin mit

blauem Barett, von dem eine gelbe Feder herabwallt. Ueber seine Handhaltung läßt sich nichts sagen, da die vordere Hälfte der Figur beim Verputzen der Rippensteine zerstört wurde. Der Blick ist schräg nach oben gerichtet und galt vielleicht dem als Weib verkleideten Dämon, den wir uns jedenfalls rechts am Lande stehend zu denken haben; ein Teil des Küstenstreifens ist vorn im Bilde noch sichtbar. Außer den genannten Insaßen des Schiffes ist noch ein weiterer am Verdeck anzunehmen, wie uns der Vergleich mit der folgenden Szene lehrt, worin dieselben Personen wiederkehren. Die Figur war wohl in dem Augenblick dargestellt, da sie das Gefäß mit dem Mydyaton in Empfang nimmt.[99] Das Meer ist wieder in der üblichen Weise angedeutet, nur gehen die Wellen weniger hoch als auf Szene 7. Die Schiffstaue sind an eigentümlichen pfeilförmigen kurzen Stangen auf dem Mastkorb befestigt, zu dem eine Strickleiter führt. Der Hintergrund des Bildes ist blau mit goldenen Sternen.

Sofern wir in der Rekonstruktion der Szene nicht fehlgingen, handelte es sich um zwei aufeinanderfolgende Momente der Handlung, die miteinander zu einer Szene verbunden sind: Das unheilbringende Gefäß kommt ins Schiff und sofort erhebt sich der Sturm, der die Seefahrer mit Besorgnis erfüllt.

Szene 10 (Taf. XIII).

Der Inhalt der Darstellung wurde bereits bei Besprechung der vorigen erläutert. Es ist der zweite Moment der Legende, da der hl. Nikolaus den vom Sturme Geängstigten erscheint und ihnen gebietet, das Gefäß ins Meer zu werfen.

Die linke Bildseite wird wiederum von dem Schiffe eingenommen, das die gleichen Personen birgt, wie auf der vorigen Szene, nur in anderer Anordnung. Eine Figur ist freilich noch dazu gekommen in dem blaugewandeten Mann auf der Strickleiter, der sich am Segel zu schaffen macht. Er müßte sich wohl auf der zerstörten Seite des neunten Bildes befunden haben, denn mit dem oben erwähnten Mann am Steuer (der

---

[99] So auf der Kasel von St. Blasien.

auf der vorliegenden Szene nicht erhalten ist) darf man ihn infolge der andersfarbigen Kleidung nicht identifizieren. Auch diesmal sind nach der beliebten Art zwei zeitlich aufeinanderfolgende Momente zu einem verschmolzen. Wir finden die drei Männer, die auf dem vorigen Bilde um den Mast saßen, jetzt im Vorderteile des Schiffes zusammengedrängt. Sie kehren sich alle nach rechts zum hl. Nikolaus, der, am Lande stehend, erscheint.

Der jüngere Mann im grünen Kleid sitzt dicht am Bug und wendet sich mit der ausgestreckten Rechten an den Heiligen. Mit der Linken scheint er sich am Bordrand zu halten. Hinter ihm wird sein gleichfalls unbärtiger Genosse in Grünblau sichtbar, der ihm über die Schulter blickt. Vor ihm beugt sich stehend der Dritte. Er trägt ein anliegendes, modisch enggegürtetes, langes Gewand von leuchtendem Krapp mit sehr weiten und langen Hängeärmeln. Diese sind an der Schulter mit Puffen verziert und am Saume mit Krausen besetzt. Darunter schauen die roten Unterärmel hervor. Auf dem bärtigen Kopf sitzt das oben beschriebene Barett. Die Gebärde des Mannes ist wohl so zu denken, daß er mit der erhobenen Rechten auf das vom Sturm geschwellte Segel weist, indes seine Linke, die soeben das unheilbringende Gefäß ins Meer geschleudert, mit abwärts gekehrter Handfläche noch ausgestreckt erscheint. Ganz links im Schiffe sitzt im Profil nach rechts, hellblau gekleidet, ein vierter Genosse von eigenartig scharf geschnittenen Zügen. Er ist bartlos; eine weiße, über den Kopf gezogene Haube, läßt nur einige braune Haarbüschel hervortreten. In vorgebeugter Stellung legt er, wie aus Ehrfurcht vor der Erscheinung, die Linke auf die Brust, während die Rechte abwärts aufs Meer zu deuten scheint. Den ganz klein gebildeten Mann auf der Strickleiter erwähnten wir bereits. Das Meer ist hier ziemlich ruhig gegeben; in naiver Weise verläuft seine Horizontlinie nicht wagrecht, sondern vom Schiffskiel in welliger Linie schräg abwärts nach dem grünen Küstenstreifen zu. Ueber dem Wasser gewahrt man das gotisch stilisierte, rhombenförmige Gefäß aus Steingut. Es dreht sich im Fallen nach abwärts; aus der engen Mündung fließt das gelbe Oel streifenartig heraus und erzeugt bei seiner Berührung mit dem Wasser rote,

züngelnde Flammen. Solche schlagen bereits an zahlreichen andern Stellen aus dem Meere empor. Es achtet jedoch nur der Mann mit der Haube darauf. Die andern blicken mit ziemlich gleichgültigen Mienen nach rechts auf den Heiligen, der in ruhiger, imponierender Haltung, ihnen zugewandt, am Strande steht. Seine Gewandung entspricht der auf den vorigen Bildern, doch kommt hier infolge der guten Erhaltung die farbige Wirkung besonders schön zur Geltung. Das Krapp der in malerischen Falten gelegten Kasel gibt mit dem Blaugrün der goldgesäumten Dalmatik und dem Elfenbeinton der Alba einen prächtigen Akkord. Hier zuerst treffen wir den Heiligen in vorgerücktem Alter; seine Haare sind grau, auch trägt er einen runden Bart[100] von gleicher Farbe. In der Linken hält er das Pedum; die Rechte ist wieder im Segensgestus wie zum Schwure erhoben und reicht bis zu dem holzgeschnitzten Drachenkopf am Schiffsvorderteil.

Die Darstellung der beiden letzten Szenen entspricht nicht völlig dem Bericht der Legenda Aurea, denn einmal ist das Motiv des unheildrohenden Sturmes dazugekommen, außerdem erscheint Nikolaus nicht in einem vorüberfahrenden Schiffe, sondern am Lande stehend.

Szene 11 (Taf. XV).

Einst wurden drei Hauptleute, die der Kaiser zur Niederwerfung eines Aufstandes ausgesandt hatte, nach Myra verschlagen. St. Nikolaus bewirtete sie gastlich in seinem Hause;

---

[100] Den Geistlichen war es im späteren Mittelalter verboten, Bärte zu tragen; doch wurde diese Verordnung häufig übertreten. So hören wir z. B. aus dem Jahre 1355 von einem Kleriker der Diözese Konstanz, der sich weigerte, das immer wieder eingeschärfte Gebot zu beobachten (Freiburger Diözesenarchiv, B. VII, S. 157). Zur Zeit des Konstanzer Konzils war die Bartlosigkeit mit Ausnahme beim griechischen Klerus allgemein durchgeführt. So ist auch Huß auf den freilich um einige Jahrzehnte später entstandenen Illustrationen zu Richenthals Konzilschronik glatt rasiert dargestellt, und ebenso der im Jahre 1451 verstorbene Konstanzer Bischof Otto III. von Hochberg auf seiner Grabplatte in der Margaretenkapelle des Konstanzer Münsters (abgeb. bei Kraus, Kunstdenkmäler, B. I, S 177). Wenn sich nun der Maler, wie wir sehen, nicht an die Vorschrift gehalten hat, so erklärt sich dies vielleicht daraus, daß er sich an ein älteres Vorbild anschloß, oder an einen Ausnahmefall hielt; möglicherweise geschah es auch nur, um das Alter des Heiligen anzudeuten und ihn möglichst ehrwürdig erscheinen zu lassen.

dafür sollten sie ihm helfen, das raubsüchtige Volk seiner Gemeinde zu bezwingen. Da hörte der Heilige, daß der Konsul in seiner Abwesenheit, durch Geld bestochen, drei unschuldige Soldaten zum Tod durchs Schwert verurteilt habe. Sofort begab sich Nikolaus mit den Hauptleuten an den Ort, wo das Urteil vollzogen werden sollte und fand die drei Unglücklichen mit verbundenen Augen am Boden kniend. Der Scharfrichter schwang bereits das Schwert über ihnen. Ergrimmt fiel ihm Nikolaus in den Arm und schleuderte ihm die Waffe aus der Hand. Dann nahm er die Unschuldigen mit sich und warf dem Konsul seine Ungerechtigkeit vor.[101]

Diese Legende, wenigstens in ihrem zweiten Teile, liegt, wie auch Kraus annimmt, der elften Szene zugrunde. Drei männliche Figuren knien in gebückter Haltung nach links gewandt ziemlich nahe hintereinander auf der Erde. Der erste ganz links scheint besonders vornehm zu sein, denn er trägt an den kurzen aber weiten Aermeln seines langen, grünen, gegürteten Gewandes einen Besatz von schmalen Hermelinstreifen, die bis über die Knie herabreichen. Am Unterarm werden die anliegenden gelbroten inneren Aermel sichtbar, und aus den seitlichen Schlitzen des Kleides scheint das graue Futter hervor. Rote Beinlinge, braune Strümpfe und Schuhe vervollständigen das Kostüm. Am Gürtel hängt seitlich ein ovaler Beutel, wie man ihn noch heute auf dem Lande als Börse trifft. Daneben an einer Kordel das Schreibrohr, dessen oberer Rand mit Metallbeschlag verziert ist. Der Verurteilte hält den bartlosen Kopf in banger Erwartung vorgestreckt. Die bekümmerte Miene mit den über der Nasenwurzel emporgezogenen Brauen und der suchende Blick vermögen die Seelenstimmung des Unglücklichen wohl auszudrücken. Seine langen blonden Haare sträuben sich aus Angst. Die Hände hat er gleich seinen beiden Leidensgenossen zum letzten Gebete gefaltet; sie sind nur der Deutlichkeit halber etwas verschränkt gezeichnet, jedoch keineswegs gefesselt, wie es scheinen möchte. Die Augen werden nicht durch Binden verhüllt. Hinter dem ersten Verurteilten steht im Profil nach rechts ein Scharfrichter

---

[101] Legenda Aurea. S. 25.

in Scharlach. Sein Gewand ist geschürzt und läßt den vorgesetzten einen Fuß frei, so daß der rote Beinling sichtbar wird. Mit grimmem Blick wendet der Henker sein feistes Gesicht über die Schulter nach dem Opfer zurück. Er schwingt in beiden Händen ein breites Schwert hinter dem Kopfe; der Griff und die gekrümmte Parierstange sind schwarz, die Klinge ebenso, war jedoch einst mit Silber aufgelegt; der große Knauf ist golden. Ein weiterer Verurteilter kniet, gleichfalls von der Seite gesehen, rechts neben dem ersten. Sein langes, dunkelgrünblaues Kleid ist am untern Saume ausgezaddelt und mehrfach geschlitzt; er trägt weiße Strümpfe. Die Körperhaltung ist der des vorigen verwandt; ganz anders jedoch das Gesicht in Stellung und Ausdruck. Die gebräunte Stirn wird von blonden herabwallenden Locken eingerahmt; um das Kinn zeigt sich spärlicher Bartwuchs. Der Kopf neigt sich stark vornüber, die Augen sind zur Erde niedergeschlagen. Aus den ruhigen Mienen spricht völlige Ergebenheit in das Unvermeidliche. Geduldig erwartet er den Schlag des rechts hinter ihm stehenden Scharfrichters. Es ist eine martialische Gestalt, die in gespreizter Stellung nach links gewandt, einen gebogenen Bidehänder mit furchtbarer Wucht hoch über dem Kopfe schwingt. Dabei beugt sich der Alte auf sein Opfer herab, das er mit grimmen Blicken betrachtet. Sein Gesicht ist, soviel sich noch erkennen läßt, tief braun mit breitem Vollbart und grauem Schnurrbart. Die langen grauen Haare flattern bei der starken Bewegung hinter den erhobenen Armen hindurch weit über den Rücken. Seine Gewandung ist graurötlich und hochgeschürzt, die Hüfte kräftig durchmodelliert. Leider blieb gerade diese trefflich gelungene Figur sehr mangelhaft erhalten. Dicht vor dem Henker kniet der dritte Verurteilte; er ist sehr jugendlich, bartlos mit stark gewelltem, gescheiteltem Haar von hellem Blond. Die Körperhaltung entspricht im ganzen der seiner Genossen, nur sind die Hände in ihrer Gebetsstellung etwas gesenkt. Nicht so der Kopf; er folgt der Richtung des Körpers. Sein Ausdruck ist gleichgültig und allgemein; die Augen sind schräg nach vorn gerichtet. Noch ist die Reihe nicht an ihm. Das gelbrote Kleid wird von einem Gürtel zusammengenommen, an dem Tasche und Schreibrohr hängen. Unter dem gezaddelten Gewandsaum

kommen die graugrünlichen Strümpfe zum Vorschein. Rechts am Bildrand gewahren wir St. Nikolaus in der bekannten Bischofstracht. Er schreitet würdevoll nach links, den Stab in der Linken, und faßt mit der anderen Hand das erhobene Schwert des alten Scharfrichters, um den Schlag zu vereiteln. Haupthaar und Bart des Heiligen sind grau; er blickt mit bekümmerter Miene auf den Henker. Prächtig heben sich die leuchtenden Farben der Gewänder von dem tiefblauen gestirnten Grunde ab, der durch eine gelbe geschlängelte Randlinie verziert wird; ähnliche Linien fanden sich bereits auf früheren Bildern.

Auch diesmal gestaltet der Maler den Stoff der Legende nach eigenem Gutdünken um. Er gibt die drei Verurteilten nicht als Soldaten, sondern als Bürger, die er nur durch ein mehr oder minder reiches Kostüm unterscheidet. Hatte sich der Meister die Aufgabe durch Zufügen eines zweiten Henkers erschwert, so ersparte er sich dafür die drei Hauptleute, die St. Nikolaus begleiten sollten.

Szene 12 (Taf. XVII).

Als der hl. Nikolaus sein Ende herannahen fühlte, bat er Gott, ihm seine Engel zu senden. Der Herr erfüllte seinen Wunsch, und als Nikolaus die Engel um sich sah, betete er den Psalm: «In te Domine speravi . . .» und gab unter ihren himmlischen Gesängen seinen Geist auf. Es war im Jahre des Heils 343.

Soweit berichtet die Legende.[102]

Wir sehen auf der zwölften Szene den hl. Nikolaus in vollem Bischofsornat auf dem blaugrünen, von weißem Linnen überdeckten Paradebett ausgestreckt. Das vom Muschelnimbus umgebene Haupt ruht auf einem über Eck gelegten Kissen, dem zwei größere als Unterlage dienen. Die beiden oberen sind aus weißem Stoff und viereckig, das untere ist blaurot, von ovaler Form und mit vier goldenen Quasten verziert. Der Heilige hat die Hände übereinandergelegt; seine Augen sind im Tod geschlossen. Dicht hinter dem Lager neigen sich vier reizende blonde Engel über ein großes aufgeschlagenes Buch, das der eine ganz rechts mit beiden Händen hält, wobei ihm

---

102 Legenda Aurea. S. 26.

ein anderer gegenüber behilflich ist. Sie beugen sich gegeneinander, die Blicke auf das Buch gerichtet. Zwischen ihnen werden noch zwei weitere Engelchen sichtbar, die in stiller Anmut den Entschlafenen betrachten. Ihre Gewänder sind rotgelb und blaugrün. Von den vorderen Gestalten trägt die eine links mit grauroten Flügeln ein grünes, die andere ein blaurotes gegürtetes Kleid. Die letztere ist gleichfalls mit langen Flügeln versehen und zwar von hellgrüner Farbe. Am Fußende des Paradebettes kam nach der photographischen Aufnahme unter dem Verputz noch ein weiteres aufgeschlagenes Buch mit einer Hand dabei zum Vorschein. Wir müssen also auch hier eine oder mehrere Engelgestalten annehmen. Sie alle sind der Legende gemäß singend zu denken; nur so konnte der Maler die «himmlischen Gesänge» beim Tode des Heiligen dem Beschauer andeuten.

Der rechte Teil des Bildes ist durch den Verputz der Rippensteine wieder völlig vernichtet. Auch blätterte die Farbe an manchen Stellen, besonders in der Gegend des Hauptes des Heiligen, stark ab, so daß sein Ausdruck nicht mehr recht beurteilt werden kann.

In die grüne Bodenfläche und einen Teil des Bettes schneidet die alte, spitzbogige Tür ein, deren Profil von einem rot und grün gemalten Streifen eingefaßt wird. Der Hintergrund des Bildes ist wiederum Zinnober mit goldenen Rosetten.

Die übrigen Bilder.

Dem Bilderzyklus der St. Nikolauslegende folgt an der westlichen Schmalwand der Kapelle, durch das Fenster getrennt, ein weiterer von vier Bildern mehr quadratischen Formates in gleicher Anordnung. Infolge der teilweisen Erneuerung der Nordwand blieben jedoch nur die erste und dritte Szene erhalten, also die beiden übereinander befindlichen unmittelbar neben dem Fenster. Auf der andern Seite des letzteren schiebt sich als trennendes Glied zwischen die beiden Zyklen ein einziges Bild in Hochformat, das gerade die Flächen zweier Szenen ausfüllt. Leider hat die hier in der Ecke auslaufende Rippe dem Wandbild übel mitgespielt. Die Hauptsache blieb freilich noch leidlich erhalten.

Einzelbild.

Wir sehen in Ueberlebensgröße gebildet, auf rotem Grund

einen hl. Pilger oder Eremiten (Taf. XVIII). Als solchen charakterisiert ihn das lang in steifen Falten niederfallende Gewand aus grünen Blättern, dessen Aermel bis zum Handgelenk reichen, sowie der braune Knotenstock in der Linken. Die andere Hand hält ein großes hellrotes Buch, dessen Deckel mit drei goldenen Nagelknöpfen verziert ist. Der Heilige steht mit nackten Füßen leicht nach rechts, also dem Fenster zugewandt. Dieser Richtung folgt in Dreiviertel-Ansicht das mächtige Haupt: Ein hochgewölbter Schädel mit spärlichen grauen, in den Nacken wallenden Locken; weit aufgerissene, glotzende Augen, eine derbe Hackennase, sowie flott geschwungener Schnurrbart und langer, wild vorflatternder Vollbart. Im Gesichtsausdruck mischt sich urwüchsige Kraft mit einer gewissen fast komischen Schwerfälligkeit. Ein goldener Muschelnimbus umrahmt den Kopf. Das Blätterkleid weist auf einen Eremiten. Man mag an St. Antonius oder Paulus denken. Für ersteren würde der Stab, freilich ohne die bekannte Krückenform, für letzteren das Buch dem üblichen Attribut entsprechen.

Der gleiche Heilige mit dem eigenartigen Kostüm kommt bereits auf dem älteren Bilde des Schmerzensmannes im Münsterkreuzgang vor, wofür Kraus auf die beiden oben genannten hl. Eremiten verweist.[103] Jedenfalls scheint es mir unverständlich, wie der genannte Gelehrte für die Einzelfigur in der Nikolauskapelle oder den sich anschließenden zweiten Zyklus den hl. Jakobus maior, respektive seine Legende in Vorschlag bringen mag. Diesem Heiligen eignet zwar der Pilgerstab, keinenfalls aber die typische Gewandung der Einsiedler, wie wir sie auch von St. Onophrius her kennen. Noch weniger kann Jakobus für die Szenen in Betracht kommen, da der Heilige hier in bischöflichem Ornat erscheint.

Leider war es mir bisher nicht möglich, einen sicheren Anhaltspunkt für die dem zweiten Zyklus zugrunde liegende Legende aus den Heiligenviten zu ermitteln. Der Sinn der beiden erhaltenen Darstellungen kann jedoch unschwer aus diesen selbst erschlossen werden.

---

[103] F. X. Kraus, Kunstdenkmäler, B. I, S. 185.

Szene 1 (Taf. XIX).

Der zweite Zyklus.

Im Vordergrunde, etwas schräg gestellt, ein Bett. Unter seiner blauen bis zum Boden herabfallenden Decke liegt ein Mann, dessen nackter Oberkörper von der Brust an sichtbar wird; die anliegenden Arme verschwinden unter der Decke. Der Kopf ruht hoch auf einem weißen, blaugestreiften Kissen, dem ein gleichfarbiges größeres untergeschoben ist. Das Haupt des Mannes ist völlig hintenüber gesunken; ein Axthieb in den Hals hat es bereits zur Hälfte vom Rumpfe getrennt. Das Blut fließt in Strömen über die Schulter auf das weiße Bettlaken herab. Der Unglückliche wurde offenbar im Schlafe überrascht und getötet, denn Körper und Arme verharren noch in der Ruhelage. Zu einer Gegenwehr wird es zu spät gewesen sein. Seine Augen sind geschlossen, die Brauen schmerzlich nach oben gezogen. Der kurze graue Backenbart und das graue gesträubte Haupthaar, sowie die zahlreichen Gesichtsfalten sollen das vorgerückte Alter des Toten bezeichnen. Aber noch verweilt der Mörder bei seinem blutigen Geschäft; er ist von rechts an das Kopfende des Bettes getreten und steht nun, mit zurückgesetztem linken Fuß über sein Opfer gebeugt, im Profil gesehen, am rechten Bildrand. Die Linke faßt mit derbem Griff an die Stirn des Mannes; die andere Hand schwingt über dem Kopf ein Instrument, von dem nur noch der ungewöhnlich dicke, rhombenförmige Holzgriff zu erkennen ist. Die schnittförmige Gestalt der Halswunde läßt nur an ein Beil oder etwas Aehnliches denken. Die Kleidung des Mörders besteht aus einem kaum bis zu den Knien reichenden weiten, hemdartigen Aermelrock von hellroter Farbe und ebensolchen Beinlingen, die auch statt der Strümpfe dienen. Der Schuhe wird er sich entledigt haben, um sich leichter an sein Opfer heranschleichen zu können. Trefflich ist dem Maler die Charakteristik dieses Uebeltäters gelungen. Das feiste, brutale Metzgergesicht mit der überhängenden, gekrümmten Nase und dem gekrausten über das Kinn vorstehenden Bart ist ebenso bezeichnend für die Gesinnung dieses Menschen, wie seine ganze geduckte Haltung.

Der Ermordete mag sich auf einer Pilgerfahrt, vielleicht zum hl. Jakobus nach Compostella, befunden haben. Am Bett-

ende steht sein Knotenstock, ähnlich dem des Eremiten, sowie ein pilzartiger grauer, gestreifter Pilgerhut nebst Reisesack. Die Räumlichkeit wird durch nichts weiteres angedeutet. Der graue Fußboden steigt nach hinten an, daran schließt sich der zinnoberrote Grund, von goldenen Sternen belebt.

Szene 2.

Die folgende Szene daneben ist völlig zerstört.

Szene 3 (Taf. XX).

Die dritte Darstellung befindet sich unter der ersten und führt uns denselben Schauplatz mit dem Erschlagenen im Bette vor; alles ist gleich geblieben, nur fehlt der Mörder. An seiner Statt erscheint rechts im Bilde, hinter dem Lager stehend, halb von vorn gesehen, ein hl. Bischof. Er trägt eine rosenfarbene Kasel, eine weiße, mit Goldstreifen verzierte Inful und die üblichen Stulphandschuhe. Bart- und Haupthaar sind grau. Der sehr ausdrucksvolle Kopf wirkt asketisch streng. Ernst und bekümmert blickt der Heilige auf das abgeschlagene Haupt, das er mit der Linken von unten, mit der Rechten am Kinn faßt, ohne Zweifel im Begriff, es an den Rumpf wieder anzusetzen. Im blutigen Fleisch des Halsstummels zeigt sich deutlich ein Halswirbel. Der Ausdruck des Hauptes stimmt genau mit dem auf der ersten Szene überein, nur ist die Zeichnung besser erhalten. Rechts neben dem Bischof steht sein Pedum von der bekannten Form.

Der Sinn der Handlung ist klar: Der Heilige bringt das von dem Mörder abgetrennte und entführte Haupt des Ermordeten zurück, um ihn wieder zum Leben zu erwecken. Die Szene ist durch ihre Eigenart ikonographisch interessant. Welcher Heiligenlegende sie entnommen wurde, muß indessen dahingestellt bleiben. Jedenfalls kann die Darstellung nicht mit den Nikolausbildern in Beziehung gebracht werden, da sich ein derartiger Vorgang in der Legende des Heiligen nicht findet und auch in den am Schluß beigefügten Paralleldarstellungen fehlt.

Szene 4 (Taf. XX).

Nur ein ganz schmaler Streifen am linken Bildrand blieb noch erhalten. Aus den wenigen Spuren erkennt man gleich der vorigen Szene das Fußende des Bettes mit dem Pilgerhut, Stab und Reisetäschchen vor blauem Hintergrund. Nach dem Lager zu schreitet, vorwärts geneigt, ein Mann in kurzem, rotem, gegürtetem Rock und roten Beinlingen. Oberkörper und Gesicht sind wie alles Uebrige durch den Verputz zerstört. Auf eine Deutung der Szene kann daher nicht eingegangen werden.

Der ornamentale Schmuck.

Wir sind nun mit der Beschreibung der figürlichen Darstellungen zu Ende gelangt und wollen uns noch kurz dem ornamentalen Schmuck des Raumes zuwenden.

Die einzelnen Szenen werden von Bordüren eingefaßt, die aus abwechselnd roten und grünen Rosetten und blattartig stilisierten Gebilden bestehen[104]; ihre Farben sind mit feinem Empfinden zu einander und zu dem gelbweißen Grunde gestimmt. An den scharfen, dick aufgetragenen Rändern erkennt man, daß die Musterung mittels Schablonen hergestellt wurde. Mit einem solchen Ornamentband schließt auch der Bilderzyklus nach oben ab; die Fläche darüber bis zum Gewölbeansatz blieb weiß. An die untere Bordüre dagegen reiht sich ein 9 cm breiter Streifen von aufgemalten Fransen[105] in regelmäßigem Wechsel von roten und blauen Partien. Die übrige Wandfläche bis zum Boden herab wird unter dem Zyklus der Nikolausbilder von einer ornamentalen Musterung bedeckt. Breite, senkrecht und wagrecht verlaufende Bänder teilen die Fläche in eine

---

[104] Vgl. die Einfassungen der Szenen auf Taf. VI, VII, VIII, IX, XIII, XV, XX.

[105] Solche finden sich häufig bei mittelalterlichen Wand- und selbst Tafelbildern; es ist die letzte schwache Erinnerung an den ursprünglichen Wandschmuck durch gestickte Teppiche, für die man schon frühe (vgl. S. Saba auf dem Aventin und S. Maria Antiqua auf dem Forum in Rom) wie im späteren Mittelalter einen billigen Ersatz in der Wandmalerei gefunden hatte. Die Darstellungen der letzteren sind auch anfangs im strengem, einfachem Teppichstil gehalten und verlieren diesen Charakter erst in spätgotischer Zeit. Die Ausschmückung des Münsterchores von Konstanz im XII. Jahrhundert durch aufgehängte Teppiche wird uns von Chronisten berichtet (vgl. F. X. Kraus, Kunstdenkmäler, B. I, S. 111).

Anzahl kleiner Quadrate, deren bordeauxfarbiger Grund von Blattrosetten in Graublau, Grauviolett und Zinnober gefüllt wird. Die Streifen selbst enthalten blütenartig stilisierte Motive in Graublau auf braunrotem Grund. An den Schnittpunkten der Streifen entstehen kleinere Quadrate, die mit Rosetten in Saftgrün, Zinnober und Ocker verziert sind. Diese ebenfalls mit der Schablone hergestellte Ornamentierung füllt den Sockel der Südwand vom Beginn des Zyklus bis zur westlichen Schmalwand und zieht sich auch an dieser unter dem Bilde des Eremiten hinweg bis zum Ende des Fensters. Dann folgt das beliebte Motiv einer aufgehängten Draperie.[106] Dieses setzt sich an der anstoßenden Nordwand fort, bricht aber vor dem ersten Fenster plötzlich ab, da hier die Mauer erneuert wurde. Der übrige Teil der Nordwand zeigt wieder die oben beschriebene Quadratmusterung mit fransenbesetzter Bordüre in Bildhöhe bis über die beiden nächsten Kuppelfenster hinaus, wo ein senkrechter, breiter roter Streifen die Dekoration nach Osten abschließt. Diese Linie entspricht genau dem Rande des ersten Bildes gegenüber. Hier mußte, wie wir sahen, die Ostmauer der Kapelle angestanden haben. Die Fenstergewände, mit Ausnahme der später eingesetzten am Westende der Nordwand, erhielten durch hübsche Rankenornamente, die in Grün, Rot und Schwarz aus freier Hand flott aufgemalt wurden, einen vornehm wirkenden Schmuck (vgl. Fig. 3). Die Fensterkehlungen sind grün und rot gehalten. Das später eingezogene Gewölbe blieb weiß; man begnügte sich, den Ansatz an der Wand mit einer violetten Linie hervorzuheben und den Steg der Rippen nebst den Schlußsteinen rot zu tönen.

An manchen Stellen der Wandbilder aus der Nikolauslegende zeigten sich auf einem unteren, härteren Verputz rote Spuren, die auf eine ältere Bemalung deuteten. Eine nähere Untersuchung ergab, daß es sich um sogenannte Weihekreuze handelt. Diese bestehen aus gleichlangen Kreuzbalken, die in

Spuren älterer Bemalung: Weihekreuze.

[106] Eine solche auch unter den oben erwähnten Wandbildern, die Bereitung der Leinwand darstellend, in einem Konstanzer Privathaus.

Dreipässe auslaufen; ein Kreis umschließt das Kreuz. Als Füllung der schwarzen Konturen dient Menningrot, das sich bei Berührung mit Wasser löst.





Fig. 3.

Im Schnittpunkt der Kreuzarme befindet sich jeweils ein kleines Loch zur Befestigung eines Leuchters. Solcher Weihe- oder Apostelkreuze, die bei Einweihung der Kirche gesalbt wurden, fanden sich in der Nikolauskapelle nur sechs und

zwar in Abständen von durchschnittlich 1,35 m auf der Südwand. Da nun der Ritus, der Apostelzahl entsprechend, zwölf Weihekreuze vorschreibt, so werden wir die Fehlenden an der Fensterwand zu denken haben; doch konnte ich Spuren davon nirgends mehr nachweisen. Das sechste Weihekreuz am Westende der Südwand ist ebenso wie eine zum Teil noch darüberliegende Partie des letzten Nikolausbildes auf den Stein des Türgewändes gemalt. Daraus ergibt sich, daß dieser Zugang zur Kapelle bereits vor der Einweihung, respektive farbigen Ausschmückung des Raumes vorhanden war.

Die künstlerische Ausstattung scheint, abgesehen von den Weihekreuzen, durchaus einheitlich gedacht und von derselben Hand herzurühren.

Ueberblicken wir die erhaltenen Wandgemälde aus dem XIV. und beginnenden XV. Jahrhundert, so erkennen wir in ihnen Leistungen von mehr oder minder handwerklich geschulten Meistern, die figurenreiche Legenden-Zyklen oft mit bewunderungswürdiger Geschicklichkeit zu entwerfen verstanden. Die Ausführung erfolgte meist durch Gesellenhand. Wir dürfen demnach solche Erzeugnisse des Mittelalters nicht nach ihrem absoluten Kunstwert einschätzen; dieser ist meist recht gering und wurde auch gar nicht gefordert. Die Wandbilder hatten ja nur den Zweck eines dekorativen Raumschmucks, der zugleich dem Volke die Geschichte Christi und der Heiligen vor Augen führen sollte. Dazu bediente man sich natürlich einer möglichst klaren und allgemein verständlichen Ausdrucksweise. So konnte im Mittelalter auch der wenig gebildete Mensch den dargestellten Vorgang erkennen und verstehen, da er einerseits viel mehr als der heutige Beschauer geübt war, auf Aussehen, Stellung und Gebärde der Figuren im Bilde zu achten und daraus seine Schlüsse zu ziehen, anderseits, weil der Stoff der Legende Gemeingut des Volkes geworden war.

Zur Kritik des Meisters.

Der Meister der Bilderzyklen in der St. Nikolauskapelle entstammte, wie wir später sehen werden, jener Zeit des Suchens und Ringens, da die Künstler, müde der überlebten

idealistisch-mystischen Auffassung ihrer Gestaltenwelt, das Auge auf die sie umgebende sichtbare Natur richteten und in ihrer bunten Mannigfaltigkeit das Neuland entdeckten, dessen Schätze zu heben die bedeutungsvolle Aufgabe des XV. Jahrhunderts werden sollte.

Aber der Schritt zur Natur erfolgte nicht mit einem Male. Lange noch kämpft in der Phantasie der Meister die Erinnerung an die weltentrückten, stillen Gefilde des Idealismus mit der nüchternen Gegenständlichkeit der Lebensformen. So schwankt der Stil oft unsicher hin und her; ganz allmählich erst löst sich aus der engen Umschnürung der konventionellen Zeitauffassung die Persönlichkeit eines Meisters heraus, der sich selbst gefunden und fortan seine eigene Sprache zu reden vermag.

War nun der unbekannte Schöpfer unserer Wandzyklen ein solcher Neuerer, oder streiten in ihm noch mit wechselndem Glück die beiden gegensätzlichen Prinzipien, die erst das Zeitalter der Renaissance zu einheitlichem, vollem Wohlklang verbinden sollte?

Zur Entscheidung dieser wichtigen Frage wollen wir versuchen, die Eigenart des Meisters näher ins Auge zu fassen. Beginnen wir mit dem Nächstgelegenen: der Komposition.

Zeichnung. Der Tradition entsprechend beschränkt sich der Maler auf die Hauptpersonen als Träger der Handlung. Wird ihre Anzahl nicht durch den Vorgang selbst bedingt, so gibt er gewöhnlich eine Gruppe von sechs Figuren (Szene 5, 7, 10, 11, 12, Taf. X, XI, XIII, XV, XVII). Bei der umfangreichen Szenerie auf Bild 8 (Taf. XII) auch einmal sieben. Der Maßstab ist je nach der Anzahl der Personen verschieden angenommen. So füllen in der ersten Szene die drei Frauen zwei Drittel der Bildfläche, während bei den vielfigurigen Meerbildern jeweils nur der im Vordergrund stehende Heilige in Normalgröße gebildet ist; die entfernteren Schiffsinsaßen erscheinen dagegen bedeutend kleiner. Doch hat sich der Meister von der im XIV. Jahrhundert immer noch beliebten primitiven Auffassungsweise befreit, wonach der Maßstab der Personen auf derselben Szene wechselt.[107] Wo wir

---

[107] Dabei wird die Größe oft nach der Wichtigkeit der betreffenden Personen bemessen. Dieser naive Zug ist uralt und findet sich bereits in den ältesten ägyptischen Reliefdarstellungen, auf denen etwa der König seine Untertanen oder Feinde weit überragt.

etwas Derartiges finden, handelt es sich um perspektivische Versuche. Dagegen fehlt ihm noch das Verständnis, die Gestalten zueinander und zur Umgebung in das richtige Verhältnis zu setzen. Wohl bemüht er sich, beispielsweise bei den Schiffsszenen, die Seefahrer durch Verkleinerung des Maßstabes mit dem Schiff in Einklang zu bringen, aber die Figuren fänden tatsächlich nicht genügenden Platz darin; dazu ist das Fahrzeug zu wenig tief. Es nimmt sich besonders auf Bild 7 (Taf. XI) im Vergleich mit den Figuren wie eine Gondel aus. Dem widerspricht aber der hohe Aufbau des Takelwerks und das offenbar weit zurückliegend gedachte Achterdeck, denn der Mann daselbst ist ganz klein gegeben. Gerade an diesem Bild kann man gut die tastenden Versuche des Malers erkennen, die Länge des Schiffes durch perspektivische Verkleinerung der Figuren deutlich zu machen. Zwar wagt er noch nicht, das Fahrzeug etwa von vorn in der Verkürzung zu geben, so daß der Maßstab der Figuren nach der Tiefe zu abnimmt; er begnügt sich vielmehr damit, dies sprungweise anzudeuten, was natürlich eine ganz eigenartige Wirkung hervorruft. So ist der stehende Alte, der auf die über Bord schlagende Welle deutet, bereits merklich kleiner, als seine Genossen rechts, er soll sich demnach weiter zurück befinden. Noch viel mehr gilt das dann von dem oben genannten Steuermann auf seinem erhöhten Standort, obschon dieser nur in Brusthöhe des Alten reicht. Aehnlich, nur noch unnatürlicher, sind die Größenverhältnisse auf Bild 10 (Taf. XIII). Das Schiff befindet sich näher am Land als auf Szene 7. Dies ergibt sich aus dem über Nikolaus weit hinausragenden Drachenkopf und dem Maßstab der Figuren im Schiffsvorderteil. Wieder ist das Fahrzeug, trotz der vollen Seitenansicht, ins Bild hineinragend gedacht, wie der am Achterdeck befindliche kleinere Mann mit der Haube beweist. Um die Höhe des Mastes bei der geringen Vertikalausdehnung der Szene wiederzugeben, zeigt der Maler naiv ein puppenartig kleines Figürchen auf der Strickleiter oben und erweckt damit eine starke Raumvorstellung, die aber durch die andern Faktoren wieder aufgehoben wird. Etwas richtiger sind dann die Verhältnisse auf der 9. Szene (Fig. 2). Hier ist auch die Schrägstellung des Schiffes durch das nach hinten aufwärts fließende Wasser besser verdeutlicht. Beim Ausschiffen

des Kornes auf dem 8. Bilde (Taf. XII) gibt der Maler den beiden Männern, die sich im Segelschiff den Sack aufladen, leidlich richtige Größenverhältnisse, dagegen fällt er wieder ganz aus der Rolle bei dem ans Land Steigenden, dessen Kopf über das Segel hinaussieht. In allen diesen Fällen zeigt sich der Künstler den Proportionsproblemen nicht gewachsen; dazu fehlten ihm, wie seinen deutschen Zeitgenossen, die theoretischen Kenntnisse. Auch war er noch zu sehr in dem bisher üblichen Flächenstil befangen, um seine Versuche hinsichtlich der Raumvertiefung konsequent durchzuführen. Seine Auffassung rechnet im grund genommen doch hauptsächlich mit der Silhouette der Figuren; sie bewegen sich in einer Ebene und zumeist nebeneinander, freilich nicht mehr in der alten schematischen Aufreihung früherer Wandteppiche. Gruppen, wie die in der 5., 10. oder 12. Szene (Taf. X, XIII, XVII) verraten deutlich das Gefühl des Meisters für das Hintereinander im Raume, wenn sich auch natürlich die Körper noch nicht voneinander ablösen, so daß man den Luftzwischenraum fühlt.[108]

Die Hände gestikulieren stets in der Bildebene, sind also in Seitenansicht gegeben und gewöhnlich so angeordnet, daß die Gebärde als Silhouette mit möglichster Deutlichkeit zur Wirkung kommt (Szene 1, 4, 5, 7, 10, 11 und 9, Taf. VI, IX, X, XI, XIII, XV und Fig. 2). Dabei geht der Meister, ebensowenig wie in der Anordnung der Figuren, Ueberschneidungen aus dem Wege. Dies belegen am besten die oben erwähnten Gruppen auf Bild 5, 10, 12 (Taf. X, XIII, XVII), oder 3 und 6 (Taf. VIII), wo die Körper der hinteren Personen, bisweilen sogar die Köpfe, teilweise verdeckt sind.

Werden die Figuren zu Architektur in Beziehung gebracht, so bietet sich gleichfalls Gelegenheit, das Räumliche der letzteren durch Ueberschneidungen deutlich zu machen, wie etwa in Szene 3 (Taf. VIII), wo das jüngste Mädchen nur zum Teil hinter der Hauswand sichtbar ist, während hinter seiner Gestalt wiederum Arm und Kleid der Schwester verschwinden. Etwas

---

[108] Letzteres ist beispielsweise selbst bei den musizierenden Engeln des Genter Altars noch nicht der Fall.

Aehnliches findet bei den unter dem Eingang stehenden Klerikern auf Bild 5 (Taf. X) statt.

Solche Ueberschneidungen werden im besonderen bedingt durch das Streben des Malers nach geschlossener Komposition. Er rückt die Körper der handelnden Personen möglichst nah an- resp. hintereinander und bringt durch geschickten Wechsel in Stellung und Haltung eine Anzahl von drei oder vier Köpfen zu einer Gruppe zusammen, die von einer angenehm geschwungenen Kurve umschrieben werden kann. Besonders schön ist dies auf der 5. Szene (Taf. X) gelungen, wo die von links oben nach rechts unten verlaufende Kurve durch das Pedum, den Kopf des Bischofs und des Geistlichen hinter ihm nach rechts oben zur Kirche hin weitergeführt wird. Von einfachern Beispielen wären die Szenen 10 und 11 (Taf. XIII u. XV) zu nennen, besonders letztere durch das treffliche Zusammenschließen der reizend bewegten Engelgruppe mit dem Heiligen auf dem Sterbelager. Die Ueberleitung erfolgt durch das große Kissen, das neben dem äußersten Engel links nach hinten hervorragt.

Als eine geradezu vollendete Komposition wird man die 1. Szene (Taf. VI) ansprechen dürfen. Hierin vereint sich das Gefühl für architektonisch strengen Aufbau mit rhythmischer Auflösung der Symmetrie in den Massen durch eine Feinheit und Grazie der Linienführung, die wir bei unserem Meister kaum ähnlich wiederfinden. Die weichen Kurven in der Silhouette der beiden äußern sich zueinander neigenden Frauen leitet den Blick nach oben zur Mitte. Hier aber trifft er auf eine Cäsur und ist genötigt, der Richtung des im Schlußstein sich niedersenkenden Gewölbes zu folgen, das ihn auf die mittlere, tiefere Figur der Wärterin und von da zur Hauptperson des Bildes, zum Kinde, leitet. Damit soll natürlich keineswegs gesagt sein, daß der Maler dies alles aus klarer Ueberlegung so geschaffen, er wird sich vielmehr unbewußt dieser Ausdrucksformen bedient haben, lediglich seinem inneren Triebe gehorchend, der nach Klarheit und Linienschönheit verlangte. Wir aber müssen nach den Ursachen fragen, deren Wirkung aus dem Bilde so vernehmlich zu uns spricht. Prächtig ist der Zusammenschluß des knienden Vaters mit dem vor ihm stehenden jungen Nikolaus

auf dem leider sehr zerstörten 4. Bilde (Taf. IX). Wie die Rückenlinie des Ersteren so energisch emporschwillt, um über den vorspringenden Kopf nach der Hand und dem leicht vorgeneigten Oberkörper des Heiligen überzuleiten und in dem sanft gesenkten Haupte auszuklingen! Das ist mit feinem Gefühl für Harmonie der Linien und Formen gesehen. Das geschickte Zusammenkomponieren der Figuren zeigt auch die erste Szene des zweiten Zyklus (Taf. XIX), wo der in Seitenansicht gegebene Mörder dem Schlafenden das Haupt abschlägt. Durch seine starke Neigung füllt er zugleich in wirksamer Weise die obere Bildecke; das Gegengewicht bildet auf der andern Seite der am Stab aufgehängte Pilzhut und Sack. Für dekorative Raumfüllung zeigt der Maler überhaupt viel Sinn, es geht dies mit seiner abgerundeten Linienführung Hand in Hand. So ist das malerisch zerrissene und im Winde flatternde Segel entschieden ein dekoratives Element, und ähnliches gilt von den großen grünen Engelsflügeln auf dem letzten Bilde der Nikolauslegende.

Bei einer besonders feierlichen Szene, wie der auch durch architektonische Umrahmung ausgezeichneten Bischofsweihe, wird das uralte Kompositionsprinzip der strengen Symmetrie angewandt. Die Hauptfigur bildet in strenger Vorderansicht das Zentrum; links und rechts davon die andern in Gruppen, meist im Profil. Sonst aber schaltet der Maler frei in der Verteilung der Figuren. Handelt es sich um mehrere so stellt er die Hauptperson mit Vorliebe an den einen Bildrand, um Platz für die andern zu gewinnen (Szene 3, 4, 7, 8, 10, 11, Taf. VIII, IX, XI, XII, XIII, XV). Dabei wird zuweilen eine besonders glückliche Nebenwirkung erzielt, wie auf dem 4. Bilde (Taf. IX), wo das beabsichtigte Davoneilen des hl. Nikolaus durch die von der Abschlußborte teilweise überschnittene Schulter trefflich zum Ausdruck kommt. Man hat den Eindruck, als hätte Nikolaus die Bühne gerade verlassen wollen, als ihn der kniende Vater bewog, sich umzuwenden. In ähnlich symbolischer Weise wirkt die Annäherung des Mörders an den Bildrand auf der 1. Szene des zweiten Zyklus (Taf. XIX). Im nächsten Moment wird er die blutige Tat vollbracht haben und eiligst das Weite suchen.

Wie stellt sich nun unser unbekannter Meister zum Raume? Nehmen wir als Vergleichsobjekt die Bühne zu Hilfe und denken wir uns die Szenen darauf dargestellt. Der Bühnenboden ist in mäßiger Aufsicht gegeben, erstreckt sich aber meist nicht weit in die Tiefe. Sofern keine Architektur nötig ist, wird er von dem roten oder blauen Hintergrundsvorhang nach rückwärts abgeschlossen (Szene 7, 9, 10, 11, 12, Taf. XI, Fig. 2, Taf. XIII, XV, XVII). Bei der einen Schiffsszene begrenzt dieser die Meeresfläche seltsamerweise sogar in diagonaler Horizontlinie.

Spielt der Vorgang vor einem Gebäude, so wird dieses als Kulisse zwischen den Hintergrund und die Personen geschoben (Szene 3, 4, Taf. VIII, IX), jedoch womöglich in schräger Richtung zur Rampe, um den Raum vertieft erscheinen zu lassen (Szene 2, 3, 5, Taf. VII, VIII, X).

Bei komplizierteren Architekturen, wie sie etwa der Hafenprospekt von Myra verlangt, werden dann eine Anzahl solcher mehr oder minder schräg gestellter Gebäudekulissen auf dem bedeutend verlängerten und weit hinaufreichenden Bühnenboden bis zum Vordergrund aneinander gereiht, so daß ein perspektivisch vertiefter Szenenraum entsteht. Der beständig wechselnde und nach altertümlicher Weise äußerst hoch angenommene Augenpunkt macht diese Architekturen zu wenig erfreulichen Leistungen, wenn auch manche Einzelheiten, wie die Rustikamauer, die Dächer aus Hohlziegeln oder die perspektivisch sich verschiebenden Zinnen und Torbogen wieder gut beobachtet sind. Die aus dem Hintergrund kommende Zingelmauer rechts ist in stärkerer Aufsicht gegeben, als der Torgang, der doch bis zu Nikolaus in den Vordergrund reichen soll. Das Gebäude dazwischen mit seinen bossierten Quadern zeigt dann wieder reine Frontansicht ohne jede perspektivische Verschiebung der Seiten, gerade wie das Giebelhäuschen daneben. Weit besser sind die Gebäudegruppen auf der linken Bildfläche gelungen, die ihrerseits unter einem einheitlichen Augenpunkte erscheinen.

Spielt eine Szene zum Teil im Freien, zum Teil im Innern eines Gebäudes, so läßt der Maler unsern Blick durch eine große Oeffnung in das betreffende Haus gelangen, wie auf Bild 3 (Taf. VIII). Etwas anderes dagegen trifft bei der 5. Szene zu (Taf. X). Hier verlangt der Ritus das Kircheninnere als Schau-

platz für die Zeremonien der Priesterweihe. Da nun einerseits mehrere Personen erforderlich waren, deren Maßstab man der Deutlichkeit der Handlung halber nicht zu sehr verkleinern konnte, und da andererseits das ganze Kirchengebäude erkenntlich sein sollte, so half sich der Maler damit, daß er dieses in möglichster Größe und Ausdehnung wiedergab und den Vorgang halb unter die beiden Eingänge verlegte. Der Geistliche, der dem Bischof den Krummstab trägt, kommt aus dem Kirchenportal hervor, Nikolaus aber und die ihn umgebenden Kleriker befinden sich unter dem anderen, größeren Eingang, ja zum Teil noch im Innern des Raumes. Die Handlung soll natürlich in der Kirche vor sich gehen, diese aber ist nach altertümlicher Art gewissermaßen als Symbol zur Andeutung des betr. Innenraumes dahinter gesetzt.

In einigen Fällen wird auch der Versuch gewagt, reine Innenarchitektur zu geben, so gleich in der 1. Szene (Taf. VI); hier freilich noch sehr schüchtern. Wir sehen einen baldachinartigen Aufbau, der offenbar rechteckig gedacht ist und auf vier Säulen ruht, die mit Knollenkapitellen geschmückt sind. Die beiden vorderen Stützen hat der Maler freilich weggelassen, wohl um die Komposition durch Ueberschneidungen nicht zu beeinträchtigen. Sie hätte jedoch dadurch gewiß nur an Raumgefühl gewonnen. Auf eigentliche Wände ist gänzlich verzichtet; die schmalen, flach-rundbogig[109] ausgeschnittenen, von Zwickelfeldern belebten Seitenflächen werden bei ziemlich tiefem, aber wechselndem Augenpunkt in ihrer perspektivischen Verschiebung gegeben. So entstand ein Gebilde vom Aussehen eines Polygons. In der mittleren Bogenöffnung sieht man eine Art Hängegewölbe, das dadurch entsteht, daß die Rippen von allen Seiten in einem tief gelegenen Schlußstein zusammenlaufen. Man könnte versucht sein, den Vereinigungspunkt der Rippen als eine zurückliegend gedachte weitere Ecke des Aufbaus, diesen also als wirkliches Polygon aufzufassen; dem aber widerspricht das Vorkommen solcher Gewölbeformen bei Innenräumen anderer Szenen, wo eine derartige Annahme ausgeschlossen ist.[110]

---

[109] Der Rundbogen findet sich zu Anfang des XV. Jahrhunderts bei gemalten Architekturen sehr häufig.

[110] So in Szene 2 und 5 (Taf. VII, X).

An eigentliche Hängegewölbe, die sog. Abhänglinge, wie sie die Spätgotik hauptsächlich in England, aber auch bisweilen in Deutschland und in der Schweiz [111] hervorgebracht, wird man keinenfalls denken dürfen, zumal da Vorbilder in Konstanzer Architekturen nicht vorhanden sind. Es zeigt sich darin vielmehr nur ein Nachklang jener naiven Ausdrucksweise der früheren mittelalterlichen Kunst, die möglichst klar sein will und daher die infolge der perspektivischen Verschiebung für den Beschauer nicht sichtbaren Teile auch dann zeigt, wenn sie dabei aus ihrem natürlichen Zusammenhang gerissen werden müssen.[112] So wollte der Maler uns gewiß nur das Gewölbe mit Rippen und Schlußstein zur Anschauung bringen und gab ihm dazu diese eigenartige, spielerische Gestalt. Dahinter schließt der bis auf den Bodenstreifen herabreichende ideale Grund die Szenerie ab. Im allgemeinen entspricht die Zeichnung der Figuren und des Waschbeckens den Anforderungen perspektivischer Darstellung.

Bedeutend schwieriger hat sich's der Künstler bei dem Kircheninterieur der 2. Szene gemacht (Taf. VII). Er gibt einen ähnlichen Baldachin, nur über Eck gesehen, zeigt aber diesmal auch die stützenden Säulen. Ihre Anzahl wurde vermehrt, indem zwei der Seitenflächen sich jeweils in Bogenstellungen öffnen. Die eine davon ist durch den vordern Bogen links neben dem Altare sichtbar; die hintere Eckstütze wird vom Kopfe des knienden Nikolaus überschnitten. Bei der Hinterwand bleibt die Einteilung in Säulenstellungen unklar; es scheinen mehrere an-

---

[111] Z. B. in der Kirche zu Orbe (vgl. Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz [Zürich 1876] S. 409 f.).

[112] Aehnliche Schein-Hängegewölbe finden sich auf Miniaturen, Holzschnitten und plastischen Darstellungen mannigfach. So z. B. aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts in der Wiener Ausgabe des Symbolum Apostolorum der Zimmernschen Handschrift, Blatt 8. Aus derselben Zeit auf einem Tafelbild der fränkischen Schule im Germanischen Museum, Nr. 91. Ferner auf einer spätgotischen, gestickten Kasel im Erzbischöflichen Museum zu Köln. Weiterhin auf einem Wandgemälde des XV. Jahrhunderts auf der Burg Kyburg bei Winterthur (vgl. Mitteilungen der Antiquar. Gesellsch. in Zürich, 1867—70, B. XVI, Taf. 1). Ebenso in einer Szene aus Peter von Hagenbachs Reimchronik von 1480 (vgl. Mone, Quellensammlung der Badischen Landesgeschichte, B. III, Taf. 12). Ferner auf den Schnitzereien eines niederrheinischen Schrankes im Germanischen Museum zu Nürnberg (abgebildet in Kunst- und Kulturgeschichtliche Denkmale des Germ. Mus., Taf. 57) und in zahlreichen anderen Beispielen.

genommen zu sein. Die dritte Seite öffnet sich im Gegensatz zu der gegenüberliegenden in einfachem Flachbogen und läßt den Blick frei auf eine Bogenstellung der Hinterseite. Die besonders starke Säule wird dabei aber fälschlich als Eckstütze behandelt, denn nur so ist der Gewölbezwickel mit dem Engelchen verständlich. Bei der tiefen Stellung dieser Bogen läßt sich der Zusammenhang mit den andern Stützen der Rückwand nicht verstehen. Perspektivische Probleme waren eben nicht Sache unseres Meisters. Immerhin ist dem vorigen Aufbau gegenüber anzuerkennen, daß er die Ansicht über Eck gewagt hat und nicht mehr bei vollem Frontanblick die Seiten beiderseits schräg herausklappt. Das Kirchengebäude füllt die ganze Bildfläche; es hat etwas Weiträumiges, Luftiges durch die hohen Bogen, wie das bei den primitiven Architekturen dieser Zeit häufig der Fall ist.[113] Hinten in der angedeuteten Kirche steht der Altar. Sein Augenpunkt ist rechts in der Höhe über dem Gebäude angenommen, für dieses dagegen etwa in Bildmitte. Wirkt der Raum an und für sich durch den unklaren Zusammenhang der Flächen nicht günstig, so wird dieser Eindruck noch verstärkt durch die scheinbar schräg gestellte Altarplatte.[114] Natürlich steht auch hier, wie bei den obengenannten Szenen, die Architektur zur Höhe der Figuren in keinem Verhältnis; wir empfinden es in diesem Fall nur weniger, weil Nikolaus kniend dargestellt ist.

Weit stärker ist das Mißverhältnis auf Szene 3 oder 5 (Taf. VIII, X). Bei letzterer noch verschärft durch den ziemlich richtigen Maßstab der kleinen Figur im Portal ganz rechts und ihrer Umgebung. Von der Unklarheit der Architekturen dieser Szene in ihrem Zusammenhange wurde bereits oben gehandelt.

---

[113] vgl. z. B. den ganz verwandten, nur viel richtiger gezeichneten Baldachinbau auf einer Miniatur eines Missale zu S. Ambrogio in Mailand (abgeb. bei Beltrami, L'arte negli Arredi Sacri della Lombardia [Milano, 1897] Taf. 10).

[114] Ein ähnlicher Wechsel des Augenpunktes, selbst an ein und demselben Gerät findet sich trotz aller Feinheiten der Architektur bei dem sonst so überaus fortgeschrittenen, hochbedeutenden Meister Francke von Hamburg auf dem Bild der Geißelung Christi des Thomasaltars von 1424 in der Kunsthalle zu Hamburg (vgl. Lichtwark, Meister Francke [Hamburg, 1899] S. 143).

Die Perspektive mit der starken Aufsicht ist nicht besser gehandhabt, als im vorigen Fall.

Aus den angeführten Beispielen ergibt sich, daß der Maler ein Zusammengehen der Figuren mit der Architektur zu einer gewissen Raumwirkung erstrebt und dazu seine Bühne vertieft. Während er aber, wie wir sahen, bei den Schiffen den Raum durch Schrägstellung noch nicht zu verdeutlichen wagt, sondern sich mit dem nach der Entfernung wechselnden Maßstab begnügt, versucht er das Problem in der Architektur durch Diagonalstellung der Gebäudekulissen zu lösen und kommt dabei, trotz aller Mängel der Perspektive, der Wahrheit doch einigermaßen näher.

Auf einer Anzahl von Bildern ist die Oertlichkeit überhaupt nicht angedeutet (Szene 6, 11, 12, Taf. XV, XVII, ferner die Szenen der andern Legende, Taf. XIX und XX), denn der grüne oder gelbe Boden wird sowohl im Freien, wie in Innenräumen benützt. Das Milieu ergibt sich jedoch in diesen Fällen jeweils aus dem betreffenden Vorgange. Man verlegt die Bischofsweihe selbstredend in eine Kirche, die Hinrichtung ins Freie und das Sterbelager des hl. Nikolaus sowie den Ermordeten in seinem Bette ins Innere eines Hauses. Hier ist überall wieder die schmale Bühne mit dem idealen Hintergrund gewählt, und nur das Schrägstellen des Lagers auf den drei letzten Szenen verrät das Streben des Malers nach Raumvertiefung. Der Augenpunkt liegt auch in diesen Fällen hoch.

Betrachten wir jetzt, wie der Meister seine Gestalten in die Szene einführt. Zumeist bedient er sich für die Figur der herkömmlichen Dreiviertelansicht, die der mittelalterlichen Vorliebe für klares Aufzeigen der Körperteile am meisten entsprach. Die Richtung des Kopfes stimmt mit der Körperhaltung gewöhnlich überein (Ausnahmen auf Szene 3, 7, 11, Taf. VIII, XI, XV). Eigentliche Profilansicht findet sich seltener. Einzelne Beispiele dafür enthalten die Szenen: 7, 10, 11 (der linke Henker) (Taf. XI, XIII, XV) und die erste Szene des andern Zyklus (Taf. XIX). In dem thronenden hl. Nikolaus auf dem 6. Bilde ist auch einmal die reine Face gewählt, um den Eindruck der Feierlichkeit zu erwecken. Bei der normalen Dreiviertelansicht des Körpers wirkt die Verkürzung der abge-

wandten Seite meist recht geschickt, wie etwa bei den beiden Frauen auf dem 1. Bilde (Taf. VI), dem knienden Nikolaus in der 5. Szene (Taf. X), oder dem stehenden Heiligen auf Szene 10 (Taf. XIII). Häufig werden freilich die Mängel in der Zeichnung durch Gewanddraperien notdürftig verdeckt. Dazu eignen sich besonders die modischen weiten und langen Hängeärmel, die den Maler dazu verleiten, sich von der Lage und Stellung des darunter befindlichen Armes keine Rechenschaft abzulegen. So mag denn ein so unorganisches Gebilde entstehen, wie wir es in der 10. Szene (Taf. XIII) bei dem aufwärts weisenden Manne vor uns haben. Doch sind solche grobe Verstöße nur vereinzelt zu finden.

In den Proportionen der Körperglieder treffen wir freilich mannigfache Unrichtigkeiten. So ist z. B. die ausgestreckte Hand des aus dem Bilde blickenden Mannes auf der 7. Szene (Taf. XI), namentlich aber die erhobene Rechte des den Mast umklammernden Seefahrers auf Szene 9 (Fig. 2) viel zu groß geraten. Da diese Fälle nur in beschränkter Zahl auftreten, so wird man sie vielleicht auf Rechnung eines oder mehrerer bei der Ausführung beteiligter Gehülfen des Meisters setzen dürfen.

Der Normaltypus der Hand ist ziemlich groß angenommen, die Handfläche selbst kommt zu kurz gegenüber den überlangen, dünnen Fingern, die aber nicht so gelenklos aus einer weichen Masse ausgezogen erscheinen, wie bei den gleichzeitigen Kölner Malern. Es ist etwas Festeres, Derberes darin; das Knochengefüge wird durch die Gelenke verdeutlicht. Auf der oberen Handfläche sind die Fingersehnen durch helle Streifen angegeben; auf der Innenfläche ist der kleine Finger dem Daumen gleich abgetrennt. Besonders aufdringlich werden, wie bei der Kreuzigung, die Fingernägel durch rundliche, helle Flecke verdeutlicht, und zwar auch hier wiederum in Fällen, wo sie gar nicht sichtbar sein könnten (vgl. die aufwärts weisende Hand auf Szene 10, Taf. XIII, oder den Daumen der hinteren Hand auf der Detailaufnahme zu Szene 11, Taf. XVI). Betrachtet man eine zugreifende Hand, wie etwa die des Bischofs bei der Priesterweihe, oder die des hl. Bischofs und des Mörders auf dem 2. Zyklus, besonders aber die Hände des Eremiten

(vgl. Fig. 4), so wird man zugeben müssen, daß ein so energisches Zufassen bei den gleichzeitigen Meistern der Kölner



Fig 4.

Schule nie vorkommt. Hier Zierlichkeit und Anmut, dort naturwüchsige Kraft, die auf das Charakteristische ausgeht.

Diesem Grundzug entspricht auch die Gestaltenbildung

unseres Meisters überhaupt. Wohl klingt die herkömmliche hochgotische Schlankheit in seinen Figuren noch deutlich nach, wie bei dem jüngsten Mädchen auf der 3. Szene (Taf. VIII), oder bei einzelnen männlichen Gestalten auf Bild 10 und 11 (Taf. XIII, XV), aber die Verhältnisse sind im allgemeinen doch gedrungener, natürlicher, und der Körper macht sein Recht unter der Gewandung geltend. Hatte er sich bei den Altkölnern unter den weich herabfließenden, prächtigen Stoffen nahezu verflüchtigt, so fühlen wir ihn hier als wesentlich formbestimmenden Faktor. Das Gewand läßt ihn nicht unter willkürlich gelegten Faltenmassen verschwinden, sondern diese werden durch die Richtung der einzelnen Körperteile bedingt. Das gleichmäßige, schematische Herabfließen der Draperien mußte einer der Natur entsprechenderen Anordnung des Stoffes weichen. Nur an den niederhängenden Säumen folgte man noch dem früheren Schema mit seinen konventionellen Schlängellinien (vgl. die Kasel des hl. Nikolaus auf Szene 10 und 12, Taf. XIII, XVII).

Wie die Figuren in ihrer Körperbildung kräftiger und derber sind, als die der Schule von Köln, so ist auch die Art ihres Stehens und Sichbewegens eine viel sicherere und natürlicherere. Dieser Eindruck wird hauptsächlich hervorgerufen durch die bessere Durchmodellierung des Körpers, insbesondere der Füße durch die Gewandung. Dies macht sich z. B. bei dem thronenden hl. Nikolaus und bei den Verurteilten deutlich geltend. In derselben Szene ist auch die ausgebogene Hüfte des rechten Scharfrichters durch geschickte Schürzung des Gewandes verdeutlicht. Die Schulterbildung ist meist viel kräftiger[115], als bei den Kölnern, bei denen der Kontur vom Kopfe dachartig steil herabfällt; ein breiter, fester Nacken leitet in den kurzen, gedrungenen Hals über. Interessant wäre es zu sehen, wie sich unser Meister zum Akt stellt. Leider ist aber ein derartiges Beispiel nicht vorhanden. Wenn wir uns freilich nach der unzureichenden Probe vom Oberkörper des Ermordeten auf den Szenen des 2. Zyklus ein Urteil bilden wollen, so wird es nur dahin lauten können: Die anatomischen Kenntnisse des Malers erheben sich nicht über das Durchschnittsmaß seiner

[115] Ausnahmen auf Szene 3, 7, 11 (Taf. VIII, XI, XV).

Zeitgenossen. Nur das Derbkräftige in der Bildung der Glieder, besonders auch der Schultern, fällt auf. Von dem typischgotischen S-Schwung, wie er sich bei den Figuren des XIV. und beginnenden XV. Jahrhunderts gewöhnlich geltend macht, finden wir auf unsern Bildern nichts mehr. Die Gestalten folgen in ihrer Bildung und Bewegung nicht einem Kanon, sondern sind vom Meister bewußt differenziert. Betont er bei den Seeleuten der 7. Szene das Herbe, Straffe, so versteht er es nicht minder, das Würdevolle, Großartige durch klare Konturen zu geben, wie etwa in der Bischofssgestalt auf Szene 10 (Taf. XIII), oder noch mehr in dem stehenden Eremiten (Taf. XVIII). Die Sicherheit in der Haltung und der fast martialische Ausdruck des Kopfes verleihen dieser Figur, abgesehen von ihrer absoluten Größe, einen wuchtigen, ja monumentalen Zug. Aber auch für das Weiche, Anmutige einer jugendlichen Frauengestalt zeigt der Meister volles Verständnis; das beweist die in weichen Kurven an- und abschwellende Linienführung bei den weiblichen Figuren auf der 1. Szene (Taf. VI), ferner bei der reizenden Engelgruppe auf dem 12. Bilde (Taf. XVII), oder auch die fein berechnete Silhouette des einen Mädchens rechts auf Szene 3 (Taf. VIII).

Ein Hauptvorzug der Bilder liegt überhaupt in der Ausdrucksfähigkeit der Linien; der Meister geht auf das Charakteristische, Rassige aus, weiß aber damit Wohllaut und Anmut zu verbinden. Die Gebärden sind stets einfach und klar, aber sprechend und fein nuanciert.

Wie geschickt ist bei der rechts knienden Wärterin auf der 1. Szene (Taf. VI) das Befühlen des Wassers in den feinen, beweglichen Fingern der rechten Hand zum Ausdruck gebracht! Die Linke dagegen, die sich wie mechanisch an den Rand des Beckens legt, scheint ganz unbeteiligt. Besonders klar und ausdrucksvoll sind dann die Gebärden auf dem 4. Bilde (Taf. IX). Die Figur des knienden Vaters spiegelt in allen Linien inbrünstige Dankbarkeit, die ihn veranlaßt, die Hände vor seinem Wohltäter zu falten. Damit kontrastiert die mild abweisende Geste des jungen Nikolaus, der in ängstlicher Bescheidenheit die Rechte auf die Brust legt, als fürchtete er, seine edle Tat möchte vor der Welt bekannt werden. Von dem wirkungsvollen

Zusammenklang der Linien wurde bereits oben gehandelt. Ebenso von der Verständlichkeit der Gebärdensprache bei der Priesterweihe und den beiden Bildern des 2. Zyklus; bei letzteren wirkt sie geradezu drastisch.

In der 7. Szene mit dem Seesturme hat der Maler seinen Gestalten auch Temperament zu verleihen gesucht. Die Gemütserregung infolge des Unwetters schwillt im Ausdruck der Seeleute gegen Nikolaus zu immer stärker an: den beiden letzten sträuben sich bereits die Haare vor Angst. Der graue Alte ist aufgesprungen; seine eindringliche Geste ist nicht mißzuverstehen. Ebensowenig die des Mannes am Achterdeck, der in Miene und Handbewegung seine gänzliche Hülflosigkeit verrät.[116] Dieses Crescendo der Gefühlstöne wird gewissermaßen optisch verstärkt durch die wohl zufällige, nach links emporsteigende Kurve, welche durch Aneinanderreihung der Köpfe entsteht und von der segnenden Hand über den Stab zu Nikolaus weitergeführt wird.

Eine klare Unterscheidung der Gefühlswerte liegt auch auf der 10. Szene vor. Gleichgültig blickt der jüngste der Verurteilten rechts darein; erst kommen ja seine Genossen an die Reihe. Der mittlere zeigt sich ergeben; dazu paßt die weich gerundete Rückenlinie und der gesenkte Blick. Den andern charakterisiert schon das gesträubte Haar als furchtsam und erregt, und diese Stimmung spricht auch aus der zusammengeduckten Körperhaltung, den nervös zuckenden Fingern und dem irrenden Blick. Mit kalter Sicherheit schwingt der linke Scharfrichter das Schwert; sein älterer Kollege dagegen scheint sich über das blutige Handwerk teuflisch zu freuen, denn so muß man doch wohl sein höhnisches Grinsen auffassen. Mit Leibeskräften holt er zum Schlage aus. Die flatternden Haare sollen die Wucht andeuten und das Grausige des Gesellen noch erhöhen. Man beachte die Kühnheit der Bewegung, und wie der erhobene linke Arm das Gesicht überschneidet. Leider läßt die Photographie ohne Berücksichtigung der farbigen Spuren die künstlerischen Vorzüge der sehr zerstörten Figur nicht erkennen.

---

116 Die Photographie gibt bei der Kleinheit der Figur die Feinheiten des Originals leider nicht wieder.



Von naturalistischen Zügen treffen wir in unsern Bildern eine ganze Reihe. Um Wiederholungen zu vermeiden, verweise ich nur auf die gut beobachtete Gruppe der 8. Szene (Taf. XII) mit den Männern, die sich einen Sack aufladen und auf den Fährmann, der das Tau mit der Rolle anzieht, sowie auf den 2. Zyklus, wo das Haupt des Ermordeten zuerst halb von dem blutüberströmten Rumpfe getrennt ist, während nachher im Fleische des Halsstummels sogar ein Wirbel angegeben wird. Auch die schmerzlich verzogenen Mienen und die im Tod gebrochenen Augen würden hier zu nennen sein.

Im ganzen genommen wird man unsern unbekannten Meister gerade nicht zu jenen Naturen zählen dürfen, die ihr Hauptgewicht auf dramatische Zuspitzung einer Szene legen, doch muß anderseits eine gewisse Konzentration nach der Haupthandlung hin nebst bewußter Beschränkung auf die wichtigsten Figuren als Träger des Ausdrucks lobend hervorgehoben werden im Gegensatz zu so vielen systemlosen bildlichen Erzählern, die sich in nebensächlichen Einzelheiten verlieren.

Durch das Werk unseres Meisters geht trotzdem ein Zug altschwäbischer Gemütlichkeit. Versteht man freilich darunter die allzu temperamentlose Auffassung eines im übrigen noch so tüchtigen Zeitblom, dann trifft das Urteil nicht zu. Demgegenüber hat der Meister der Nikolauskapelle viel mehr von der kräftigeren, dramatischen Art des jungen Multscher, wie sie uns, so ganz im Gegensatz zur späteren schwäbischen Auffassungsweise, in dem aus dem Jahre 1437 stammenden frühen Altarwerk des Berliner Museums entgegentritt. Näher noch liegt der Vergleich mit den oberdeutschen Malern des Gebietes zwischen Basel, Freiburg und Straßburg. Gerade hier verbindet sich kernige, temperamentvolle Auffassung mit Anmut und ausgeprägtem Streben nach malerischer Vollendung. Dieser Gruppe dürfte unser Meister am ehesten anzureihen sein.

Wir haben bisher die Komposition und Gestaltenbildung auf unsern Bilderzyklen betrachtet; wenden wir uns nun noch dem Gesichtstypus zu.

Der kräftigen Formenauffassung der Gestalten entspricht auch die Behandlung der Köpfe. Da fällt vor allem die Rundung des Gesichtsumrisses auf (vgl. Szene 5, 10, 12, Taf. X, XIII,

XVII, sowie das Streben nach plastischer Wirkung der Köpfe. Während die Zeit der ausgehenden Hochgotik einen mehr dreieckigen Typus mit spitz zulaufendem Untergesicht liebt, ist dieses hier sehr lang und voll gegeben und zuweilen nach vorn geschoben. Kinn und Backenknochen treten kräftig heraus. Die Stirn ist gewöhnlich sehr hoch, gewölbt und breit und wird von den Haaren wie von einer Perücke in gleichmäßiger Linie eingefaßt (vgl. Taf. XIV). Die leicht geschwungenen, bisweilen emporgezogenen Brauenbogen leiten in den kräftig modellierten, etwas derben Nasenrücken über, der fast immer aus der Gesichtsfläche vorspringt und häufig aufgebogen erscheint (vgl. Szene 5, 7, 8, Detail von 10 und 11, Taf. X, XI, XII, XIV, XVI). Da letztere Eigentümlichkeit nur bei emporgerichteten Köpfen auftritt, so wird man darin eine Wirkung mißlungener Verkürzungsversuche sehen dürfen, die gewiß auch das erwähnte Vorschieben des Untergesichtes zur Folge hatten. Die Nasenflügel sind sehr lang und kräftig.

Eine ganz andere Formenauffassung, als die Früh- und Hochgotik sie liebte, verrät die Bildung der Augen. Waren diese bisher stets schräg gestellt, lang geschlitzt und schmal mit wagerechtem oder leicht geschwungenem Unterlid, so ist hier eine gänzliche Umwandlung aus dem eigentlich Gotischen ins Volle, Runde vor sich gegangen. Das obere Lid ist stark ausgeschwungen, das untere schließt sich in deutlichem Halbkreis daran, so daß keine eigentlichen Winkel entstehen. Dazwischen wird die dunkle Iris sichtbar. Sie hat das Punktförmige, wie wir es auf der Kreuzigung sahen, verloren und ist so groß geworden, daß nur noch ein geringer Teil der weißen Augenhaut daneben hervorschaut, dieser aber um so intensiver. Fast immer sind die äußeren Konturen der Lider eingezeichnet. Der Gesamteindruck der Augenbehandlung entspricht etwa dem, was man als Kirschenaugen zu bezeichnen pflegt.

Diese Eigenart findet sich auf zeitgenössischen Bildern in so ausgesprochenem Maße nur selten; merkwürdigerweise bereits auf dem vor 1400 entstandenen Klarenaltar im Kölner Domchor. Doch sind hier die Augen leicht schräg gestellt und viel weicher; der Gesichtstypus entbehrt jener kräftigen Bildung, die das Knochengerüste hervortreten läßt; er ist auch langge-

streckter und gegen das Kinn spitz zulaufend. Der Kölner Vorliebe entspricht die überhohe Stirn. Der Mund ist sehr klein und fein geschnitten.

Einige Parallelen lassen sich auch bei Meister Theodorich von Prag nachweisen. Auf einen näheren Vergleich braucht jedoch nicht eingegangen zu werden, da die Lokalschule von Prag gleich der von Köln der Konstanzer Richtung zeitlich wie stilistisch zu fern steht.

Sehen wir uns dagegen die aus der Bodenseegegend stammenden Tafelbilder[117] im Besitz des Herrn Rechtsanwalt Dr. Marbe zu Freiburg i. B. (im städtischen Museum daselbst) an, so ergibt sich eine auffallende Uebereinstimmung in der Behandlung der Augen; freilich nicht durchweg. Bei den Frauen lebt noch etwas von der früheren Tradition gotischer Schlitzaugen weiter. Die Engel dagegen, besonders der vordere auf der Krönung Mariä, zeigen deutlich die oben charakterisierten «Kirschenaugen», wie sie unser Nikolaus-Meister bevorzugt. Gleiches läßt sich bei der Anbetung von dem knienden König, vom Mohren und dem vordersten Edlen des Gefolges sagen. Diese Figuren stellen sich auch in der Gesichtsbildung geradezu als Weiterentwicklung des Konstanzer Typus dar, nur scheint alles, der vorgeschrittenen Zeit entsprechend, ausgereifter. Zugleich tritt ein leicht idealisierender Zug hervor, der etwas an Kölnische Auffassung gemahnt, im Kolorit jedoch, ihrer bunten, juwelenartigen Farben-Skala gegenüber, gedämpftere, tonige Wirkungen erstrebt.[118] Hinsichtlich der Komposition geht der Maler mehr auf schlichte Natürlichkeit, als auf schönen Linienfluß aus. Nach stilistischen und kostümlichen Details zu schließen, dürften die hübschen Bilder erst um die Mitte des Jahrhunderts

---

[117] Die Darstellungen enthalten folgende Szenen: Verkündigung an Maria, Heimsuchung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Darstellung, Beschneidung und Krönung Mariä.

[118] In diesen Bildern scheint mir ein Mittelglied zwischen der Schulrichtung des Konstanzer Gebietes und der Lochners vorzuliegen. Letzterer übertrug ohne Zweifel die kräftigeren Typen seiner Heimat nach Köln, wußte ihnen aber etwas von der sinnigen Anmut der Schule Meister Wilhelms zu verleihen. In den rundlichen Männerköpfen des Dombilds läßt sich der Zusammenhang mit der heimischen Tradition durch die genannte Zwischenstufe hindurch noch einigermaßen verfolgen.

entstanden sein, während Aldenhoven[119] sie noch in die zwanziger Jahre des XV. Jahrhunderts verlegt.

Starke Verwandtschaft, namentlich wieder in der Augenbildung, verrät dann ein in der Berliner Kgl. Bibliothek aufbewahrtes Fragment einer illustrierten Handschrift. Es handelt sich um das sog. Troß'sche Bruchstück[120], das auf zwei Doppelblättern Lieder des Heinrich von Morungen und eine Illustration des Schenken von Limburg enthält. Text und Bild entstanden gleichzeitig. Der Schriftcharakter sowohl, als auch die stilistische Behandlung der Figuren und besonders die kostümlichen Details verweisen das Stück in die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts. Die im Text völlige, in der Komposition in allem Wesentlichen vorhandene Uebereinstimmung mit der Darstellung desselben Themas in der sog. Manesse-Handschrift der Heidelberger Universitätsbibliothek berechtigen nach Ansicht Oechelhäusers[121] zu dem Schlusse, daß entweder die genannte Miniatur auf die entsprechende der Manesse-Handschrift zurückgeht, oder daß beide von dem gleichen Urbilde abhängig sind. In Anbetracht der stilistischen Verwandtschaft der Miniaturen des Manesse-Kodex mit den mehrfach genannten Wandbildern in einem Konstanzer Privathause, die Bereitung der Leinwand darstellend, und namentlich mit einer neuerdings aufgedeckten Wandmalerei des XIV. Jahrhunderts in der Pfarrkirche von Niederzell auf der Reichenau[122], mag man geneigt sein, die Heidelberger Handschrift eher der Konstanzer, als der Züricher Lokalschule zuzuweisen. Damit wäre dann auch der Zusammenhang des Troß'schen Bruchstücks mit der Konstanzer Schule hergestellt.

Die Beziehungen dieser Miniatur zu den Wandbildern der St. Nikolauskapelle beschränken sich aber nicht allein auf die Behandlung der Augen; der Gesichtstypus überhaupt hat viel

---

119 Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule, in Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde (Lübeck, 1902) B. XIII, S. 157.

120 Publiziert bei: A. v. Oechselhäuser, Die Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg II. Teil (Heidelberg, 1895) Taf. 16.

121 Ebenda, S. 380 f.

122 Künstle und Beyerle, a. a. O., S. 45, Fig. 19. Zu diesem Bilde heißt es S. 46: «Es ist also mit ziemlicher Sicherheit ein neues Argument dafür zutage gefördert, daß die Miniaturen bei Manesse in ihrer stilistischen Eigenart mit der gleichzeitigen Kunstübung am Bodensee übereinstimmen.»

von dem Gerundeten, Vollen, das ein Merkmal der Bodenseeschule dieser Zeit zu sein scheint.[123] Man vergleiche daraufhin nur Köpfe wie auf der 5., 10., 11., 12. Szene der Nikolauslegende (Taf. X, XIII, XV, XVII). Das vorderste Mädchen auf dem 3. Bilde ähnelt der Dame auf dem Troß'schen Bruchstück nicht nur im Gesicht, sondern auch in der Haartracht und im Schnitt des modischen Gewandes. Hieraus werden sich im folgenden Anhaltspunkte zur Datierung unserer Wandbilder ergeben.

In der Behandlung des Mundes nähert sich unser Meister, altkölnischer Zierlichkeit gegenüber, der breiteren, derberen Auffassung, wie wir sie in der Prager Schule [124], oder was viel näher liegt, auf dem Troß'schen Fragmente finden. Die vorstehende Oberlippe ist breit und kräftig geschwungen, die Unterlippe klein und wulstig. Unter der Nase zeigt sich regelmäßig das Grübchen. Deutlich tritt das runde Kinn hervor.

Recht schematisch werden die Ohren behandelt; über ihre Lage und Größe scheint der Meister nie ins Klare gekommen zu sein. Meist sind sie zu groß und sitzen zu tief. Besonders unglücklich wirkt ihre Verzeichnung bei verkürzt gedachten Köpfen, wie den in die Höhe gerichteten auf Szene 7 oder 9 (Taf. XI, Fig. 2). Ein einziger Blick auf die Natur hätte den Maler eines besseren belehrt, aber noch kann er sich in den Einzelheiten nicht frei machen von der herrschenden Schablone, vom Auswendigmalen, das sich mit nahezu symbolischen Andeutungen der Dinge zufriedenstellt. Mochte auch in der Gesichtsbildung der überkommene und überlebte gotische Typ einer kräftigeren und der Natur entsprechenderen Auffassung gewichen sein, so gelangt der Meister doch nur selten über das Allgemeine hinaus zu wirklichen Charakterköpfen. Die Gesichter entsprechen noch einem gewissen Kanon, der durch äußere

---

[123] Uebergangsstufen von dem normalen Typus der Manesse-Handschrift zu dem der vorgerückteren Troß'schen Kopie, resp. der Konstanzer Wandbilder selbst finden sich in den letzteren Blättern des Heidelberger Manesse-Kodex. Darin treten bereits, wenn auch nur andeutungsweise, alle die genannten Merkmale der Gesichtsbildung auf. — Wie lange sich der eigenartige, volle Gesichtstypus mit den großen, runden Augen in der Konstanzer Schule erhalten hat, zeigt eine im Besitz des Verfassers befindliche, von einem unbekannten Konstanzer Maler aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts herrührende Predella mit gemalten Heiligenfiguren.

[124] Auch bei der von Prag abhängigen ältesten Schule Nürnbergs.

Requisiten, wie Haar und Barttracht variiert zu werden pflegt. Betrachten wir nur die Gruppe von drei Köpfen auf der Detailaufnahme zu 10 (Taf. XIV). Dreimal derselbe Kopf; der Bart verändert das Gesicht des linken nur ganz oberflächlich. Nicht minder stark ist die Uebereinstimmung der Gesichter bei den Engeln auf der Sterbeszene (Taf. XVII), ferner bei den Klerikern auf dem Bilde der Priesterweihe (Taf. X), oder den Frauen auf Szene 1 (Taf. VI). Wird hier eine Unterscheidung nur durch die Form des Kopftuchs versucht, so geschieht es bei den Klerikern durch die Haartracht. Etwas stärkere Unterschiede zeigen die Kopftypen der Seeleute auf der 7. Szene (Taf. XI). In einzelnen Fällen jedoch ist ein bewußtes Streben nach Charakterausdruck nicht zu verkennen. Dahin gehört der eigenartige, sinnende Profilkopf des Mannes mit der Haube auf dem Bilde des Seesturmes (Taf. XIV), besonders aber der, trotz kleiner Verzeichnungen im vorgeschobenen Untergesicht trefflich charakterisierte, hagere Kopf des vor Nikolaus knienden Vaters (Taf. IX). Schon in seiner Haltung liegt das Eindringliche des Dankes; die vor- und aufwärts strebenden Linien von Nase und Kinn verstärken diesen Eindruck, ohne das Vornehme des Gesichtes zu beeinträchtigen. Mehr als Anmut der Formen gilt eben dem Maler das Charaktervolle ihres Ausdrucks.

Geradezu asketische Züge weiß er im 2. Legendenzyklus dem hl. Bischof zu verleihen, der das abgeschlagene, prächtig charakterisierte Haupt mit den schmerzverzogenen Mienen zurückbringt. Aehnlich geschickt ist auch die brutale Rohheit in dem feisten Gesicht des Mörders mit der langen überhängenden Nase und dem großen vorstehenden Barte zum Ausdruck gebracht.

Durch eine achtunggebietende Größe in der Auffassung wirkt dann wieder der rassige Kopf des hl. Eremiten. Riesig wölbt sich die kahle Stirn, über die nur eine graue Locke hervorhängt. Das übrige Haar setzt erst am Hinterkopf an und wallt lang auf den Nacken herab in Gegenrichtung zu den vorflatternden, gewellten Strähnen des gewaltigen Bartes. Weit aufgerissene, runde Augen starren unter hochgeschwungenen Brauenbogen ins Weite: eine kräftige Habichtsnase springt über den Mund vor, der unter dem breiten, keck gebogenen Schnurrbart völlig verschwindet. Es liegt etwas Wuchtiges, Großes in diesem Ge-

sichte. Die ganze Figur wirkt schon in der Linienführung äußerst markig und kraftvoll, ja man könnte darin, selbst hinsichtlich der Gebärde, eine leise Vorahnung von Dürers St. Paulus auf der berühmten Darstellung der vier Apostel zu München sehen. Freilich mußte die deutsche Kunst noch eine lange Entwicklungsreihe durchlaufen, ehe sie in diesem Werk ihre herrlichsten Triumphe feiern konnte.

Angesichts einer Figur, wie der des hl. Einsiedlers, wird man dem Maler die Fähigkeit, Individuen zu schaffen, kaum bestreiten wollen. Der gesunde Sinn für die Wirklichkeit der Natur in ihrer charakteristischen Erscheinung hat für einen Augenblick die Schranken konventioneller Typik siegreich durchbrochen.

Als beachtenswerter Versuch auf diesem Wege der Selbstbefreiung muß auch der Kopf des einen Verurteilten (Taf. XVI) genannt werden, dessen Mienenspiel, wie bereits erwähnt, die Gemütsverfassung des Unglücklichen trefflich wiedergibt. Die Gesichtsformen sind sehr fest und straff, der entblöste Hals dagegen um so flacher und unförmiger.

An diesem Beispiel läßt sich deutlich beobachten, mit welchen Mitteln der Maler den beabsichtigten Ausdruck zu erreichen sucht. Sie sind eigentlich noch recht primitiv und rein zeichnerischer Natur.

Kräftige, dunkle Striche in flotter Technik, wie sie die Gesichtsfläche begrenzen, markieren auch die für das Mienenspiel besonders charakteristischen Faltenzüge. Solche finden sich hier von den Nasenflügeln nach den Mundwinkeln zu, ferner unter und über dem Auge zur Begrenzung seiner Lider; die Falte des Oberlids mündet nicht in den äußeren Augenwinkel, sondern zieht sich nach dem Brauenbogen empor. Diesem kommt eine wichtige Rolle beim Wechsel des Ausdrucks zu. Der Maler bedient sich der beiden bereits dem Kinde geläufigen Typen: des mehr oder minder geschwungenen Brauenbogens einerseits für indifferente und freudige Stimmungen (Szene 1, 3, 10, Taf. VI, VIII, XIII) und der über der Nasenwurzel in scharfem Winkel emporgezogenen Brauen als Ausdruck von Gefühlserregungen, wie Furcht (Szene 7, 9, 11, Taf. XI, Fig. 2, Taf. XV), Schmerz (zweite Legende, Taf. XIX, XX),

Anstrengung (Szene 8, Taf. XII), oder auch, um das Eindringliche einer Gefühlsstimmung anzudeuten. Als Beispiel für letzteres mag der vor Nikolaus kniende Vater (Taf. IX), oder Nikolaus bei der Priesterweihe (Taf. X) gelten. Die verschiedene Wirkung der beiden Ausdruckstypen zeigt sich am klarsten in dem linken und mittleren Verurteilten (Taf. XV).

Handelt es sich nur darum, schlichte Anmut wiederzugeben, wie bei den Engelchen auf der Todesszene (Taf. XVII), so erreicht dies der Meister mit den einfachsten Mitteln. Auch bei den Frauen im ersten Bilde (Taf. VI) ist das Energische, Herbe der Zeichnung dem Stoff gemäß herabgemindert; die Formen sind weich und wohllautend.

Merkwürdig archaisch wird noch das Haar behandelt. Es besteht aus einzelnen hellen und dunklen Strähnen, die mit peinlicher Genauigkeit gewellt, an Stirn und Schläfen zurückgestrichen sind und hier zopfartige Ornamentformen annehmen (Taf. XIV). Das leicht gelockte Haupthaar ist meist gescheitelt. Bisweilen gibt der Maler auch lauter einzelne Löckchen, oder aber langes, wellig herabfallendes Haar. Dieses wird dann nach der alten, naiven Art gesträubt oder wie im Winde fliegend dargestellt, zum Ausdruck der Furcht (Szene 7, Detail zu Szene 11, zweite Legende, Taf. XI, XVI, XIX, XX), oder der Anstrengung (Szene 8, Taf. XII) resp. wilder Grausamkeit, wie bei dem rechten Henker auf Szene 11 (Taf. XV). Sehr kleidsam ist die Frisur der Mädchen auf Bild 3 (Taf. VIII) mit dem die Stirn umrahmenden Zopfe. Genau so trägt die Dame auf der Troß'schen Miniatur ihr Haar; es entspricht dies der im Anfang des XV. Jahrhunderts allgemein beliebten Mode. Nur selten werden die Haare von einer Kopfbedeckung verhüllt, wie etwa bei St. Nikolaus durch die Mitra, bei den Frauen durch das übliche Kopftuch, oder den Seefahrern durch eine weiße Haube resp. ein buntes, mit Federn verziertes Barett. Diese Federn sind ähnlich wie die Locken symmetrisch und fast ornamental stilisiert. Von einem Eingehen auf die eigenartige Form der Federpose kann keine Rede sein. Eine gute Probe davon gibt die Detailaufnahme der zehnten Szene (Taf. XIV).

Fassen wir jetzt die Trachten etwas näher ins Auge. Die Frauen tragen das bis auf die Füße herabfallende, anliegende

Kleid, das mehr oder minder eng gegürtet zu sein pflegt. Die knappen Aermel reichen bis zur Handwurzel. Bisweilen fallen von der Schulter die modischen, überaus langen, geschlitzten Hängeärmel mit pelzverbrämtem Saum; den Halsausschnitt umzieht eine Goldborte. Nach der bekannten Gepflogenheit tragen die Mädchen kein Kopftuch, die Frauen dagegen die sog. Rise, deren unterer Teil Brust und Schultern umzieht. Darüber liegt manchmal noch ein loses Kopftuch. Als Mantel dient ein langes rechteckiges Stück Stoff, das noch nicht wie bei Moser und den Miniaturen der Richenthalschen Konzilschronik nach dem Körper zugeschnitten und mit Halskragen und Schließe versehen ist.

Die weltliche Tracht der Männer besteht für gewöhnlich aus der langen, engen, seitlich geschlitzten Aermeltunika, dem Leibrock, der meist von einem Gürtel zusammengehalten wird. Der untere Saum ist entweder gerade oder ausgezaddelt (Szene 11, Taf. XV). Letztere Form scheint im Zusammenhang zu stehen mit der Längsfältelung der Gewänder, wie sie bei den Seefahrern auf dem siebten Bilde (Taf. XI) auftritt. Es ist die im Anfang des XV. Jahrhunderts so beliebte Mode, die stark gefütterten Röcke in Röhrenfalten zu legen. Bei vornehmer gekleideten Personen kommen dann noch weite Oberärmel hinzu, die entweder nur bis zum Ellenbogen reichen und dann in lange, schmale Hermelinstreifen auslaufen (Szene 4, 11, Taf. IX, XV), oder aber den ganzen Arm bedecken und, trichterförmig sich erweiternd, bis zu den Knien herabhängen (Szene 10, Taf. XIII). Der Saum ist mit Krausen verziert; geschlitzte Puffen vermitteln den Ansatz an der Schulter. In der Regel schließt der Leibrock auf der Brust durch eine Knopfreihe.[125] Hals- und Aermelsaum umzieht eine Goldborte. Nur einmal, bei dem Mörder, tritt ein weites, gerade bis zu den Knien reichendes Gewand auf. An der gleichen Figur sind auch die engen farbigen Beinlinge, wie sie in allen Bildern auftreten, deutlich sichtbar; sie bedecken den Fuß bis vorn. Sofern Schuhe vorkommen — und dies ist bei den andern Personen regelmäßig der Fall — sind sie nicht von der Form der Schnabelschuhe,

---

[125] Nicht zu verwechseln mit den im XIV. Jahrhundert beliebten dichten Doppelreihen von Knöpfen.

sondern vorn gerundet. Zur Vervollständigung des Kostüms der Laien wäre noch der niedlichen zugeknöpften Beutel und der in einem metallbeschlagenen Holzfutteral befindlichen Schreibrohre [126] zu gedenken; beide hängen beieinander am Gürtel. Als Zubehör für die Reise sei auch der Pilgerstab und Reisesack genannt. Der eigenartige pilzförmige Hut schließt sich als weitere Art der Kopfbedeckungen den obengenannten an.

Die Tracht der Geistlichen wird natürlich durch die bestehenden Vorschriften bestimmt und geregelt. Auf der dritten und vierten Szene (Taf. VIII, IX) trägt der junge Nikolaus, der die niedern Weihen bereits empfangen, anstatt der weltlichen Kleidung ein kirchliches Gewandstück in Form einer Paenula, die sich allerdings von der üblichen Dalmatik des Diakons unterscheidet.

Genauer an die Vorschrift hält sich der Maler im fünften Bilde (Taf. X), wo dem zu Weihenden die Kasel umgelegt wird. Die assistierenden Kleriker tragen hier wie bei der Bischofsweihe gelbe oder weiße Radmäntel mit Kapuze und braunem Pelzkragen, von dem kleine Pelzschwänzchen herabhängen.[127] Das lange Untergewand, dessen enge Aermel durch die Mantelschlitze hervorschauen, ist stets blau.[128] Bisweilen werden auch die farbigen Strümpfe und roten Schuhe der Kleriker sichtbar. Sie tragen alle die sogenannte große Tonsur. Vom Ornat des Bischofs zeigt uns der Maler Albe, Stola, Dalmatik und Kasel nebst Mitra, Handschuhen und Stab. Der Schnitt der Kasel weist mehr ins XIV., als ins XV. Jahrhundert [129], doch kommt diese etwas altertümliche Form in der ersten Hälfte des letztgenannten Saeculums noch fast regelmäßig vor.[130] Dieser Zeit

---

[126] Dazu scheint mir die Form am ehesten zu passen.

[127] Solche auch häufig auf den Illustrationen zu Richenthals Concils-Chronik (Aulendorfer-Kodex, Lichtdruck-Ausgabe von Sevin, Bl. 22, 26, 70 u. a).

[128] Hinsichtlich der Wahl der Farben gestatteten sich die Maler in dieser Zeit allerhand Freiheiten. Uebrigens kehrt das blaue Kleid unter einem weißen oder gelblichen Mantel mit braunem Pelzkragen im Prager Kodex der Chronik Richenthals genau wieder.

[129] Vgl. die Uebersichtstafel bei Rohault de Fleury, la messe (Paris, 1888) B. VII, S. 179.

[130] z. B. noch auf der Grabstatue des 1451 verstorbenen Bischofs Otto von Hochberg in der Margareten-Kapelle des Konstanzer Münsters (Kraus, Kunstdenkmäler, B. I, S. 177), selbst noch bei Zeitblom auf dem Mickhauser Altar zu Budapest (vgl. A. Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, B. IV [Leipzig, 1902] S. 54).

entspricht auch die hohe, leicht geschweifte, weiße Mitra mit den beiden Goldstreifen und dem Vierpaßzirculus. Die sonst üblichen in den Nacken herabhängenden Bandstreifen, stolae genannt, fehlen durchweg. Ein sog. circulus aureus schmückt die weißen Stulphandschuhe, die sich in gleicher Form auf den Illustrationen zu Richenthals Konzils-Chronik wiederfinden. Das ziemlich kurze Pedum besteht aus einem sich nach unten verjüngenden und in eine Spitze auslaufenden hölzernen Stabe. Der obere, mit gebuckelten Knäufen geschmückte Teil, ist von Metall. Daran setzt sich die in ein Kleeblatt mündende, krabbenbesetzte Krümme sichelförmig an, wie dies im XV. Jahrhundert beliebt wurde. Noch fehlt das Sudarium.

Der Maler beschränkt sich in der Tracht auf das Wesentlichste; so hat er auch das den Erzbischof auszeichnende Pallium weggelassen, desgleichen den kreuzförmigen Bortenbesatz auf der Kasel und die plagulae [131] der Albe. Eingehend sind dagegen wieder die Pontifikalschuhe mit der charakteristischen mittleren Lasche gegeben. Den Halsausschnitt der Kasel und den Saum der seitlich geschlitzten Dalmatik zieren, ähnlich wie die Mitra, goldene Borten.

Eine besondere Art des Gewandes, ein Blätterkleid, sehen wir bei dem Eremiten. Die Blätter sind als eine Art Zaddeln aufgefaßt und demgemäß stilisiert, wodurch ein regelrechter, freilich steifer Faltenwurf des seltsamen Kleides entsteht.

Wie wir sahen, kommt es dem Maler bei der Schilderung seiner Szenen auf möglichste Klarheit und Schönheit in der Anordnung der Figuren, auf das Herausheben des Hauptmomentes an. Dazu bedient er sich einer abgekürzten Formensprache. Nebendinge und Einzelheiten werden meist unterdrückt, bisweilen freilich auch mit aller Liebe ausgeführt. Man denke nur an die Mantelschließen der Kleriker, an die Geldtäschchen, Tintenrohre, den Pilzhut und Reisesack u. s. w. Oder an architektonisches Beiwerk, wie Hohlziegel, Giebelknäufe, Fensterschlitze und Fachwerk; auch die Beobachtung der Rustika ge-

---

131 Längliche Besatzstücke vom Stoff der Kasel, die vorn und hinten über dem untern Saum der Albe sowie auf den beiden Aermelrändern befestigt werden und die Wunden Christi symbolisieren.

hört hieher, ferner die Drachenköpfe an den Schiffen, die Maserung der Schiffsplanken und der Nagelbeschlag. Auf feinere Einzelheiten in der Ausstattung der Fahrzeuge, wie sie etwa A. Lorenzetti auf seinen Nikolausszenen gibt, ist ganz verzichtet. Eine Ausnahme bildet die Angabe der Taurolle auf dem dritten Bilde (Taf. VIII).

Sehr spärlichen Gebrauch macht der Maler von der Landschaft. Nach altertümlicher Weise schließt er seine Szene mit einem roten oder blauen, goldgestirnten Hintergrundsvorhang [132] ab. Der Bühnenboden allein läßt durch seine neutrale Färbung keinen Schluß auf die Oertlichkeit zu. Bei Seeszenen wird er zum größten Teil vom Wasser eingenommen, so daß nur ein schmaler Streifen Landes am vordern Rande bleibt; dieser Streifen kehrt jeweils schematisch wieder und dient dazu, die im Vordergrund befindliche Figur als am Ufer stehend zu bezeichnen.

Bei tiefen Szenerien, wie der Hafenansicht, baut sich die Architektur hoch übereinander auf. Das Wasser wird durch die konventionellen hellen und dunklen Wellenlinien versinnlicht. Bei stürmischer See sind die einzelnen Wogen groß und kegelförmig gebildet; das Ueberschlagen der Kämme und ihr Schaumgekräusel kommt dabei nicht ohne Geschick zur Darstellung (Szene 7, Taf. XI).

Auffallend ist das Fehlen jeglicher Vegetation; zeigen doch viel ältere Wand- und Tafelbilder eine solche, wenigstens rudimentär, oder in ornamentalen Formen.

Wir werden bei Besprechung der Richenthal-Illustrationen auf diese Frage näher einzugehen haben.

132 Solche bunten, gestirnten Gründe finden sich häufig auf Tafelbildern, besonders der Kölner Schule (zahlreiche Beispiele im Wallraf-Richartz Museum zu Köln), auch bei dem Hamburger Meister Francke und anderen. Seltener auf Wandgemälden, wie auf der Kreuzigung der oberen Sakristei (hier freilich ohne Sterne), oder auf der andern Kreuzigungsdarstellung von 1445 in der Margaretenkapelle des Konstanzer Münsters. Aehnlich auch auf einem Wandbild aus dem Anfang des XV. Jahrhunderts in der Kirche zu Liell (Kreis Lörrach; abgebildet in der Zeitschrift des Breisgauvereins «Schauinsland», B. XII [1885] S. 10). Ferner auf der Burg Kyburg (Schweiz) (Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft zu Zürich, B. XVI [1867–70], Taf. 1, 3, 4, 5).

Es erübrigt uns nunmehr noch die koloristische Erscheinung der Bilder ins Auge zu fassen. Koloristik

Als der Maler sich an die farbige Ausstattung der Nikolauskapelle machte, ließ er die bisherige grobkörnige Putzverkleidung der Wände mit den Weihekreuzen unter einer feinen, dünneren Putzschicht verschwinden. Auf dem so gewonnenen gleichmäßigen Untergrund wurden dann die Szenen mit Rotstift oder Wasserfarbe in etwa 2 mm breiten Strichen aufgezeichnet. Einige freiliegende Partien zeigen in ihrer kecken, flotten Linienführung eine erstaunliche Sicherheit des Meisters in Zeichnung und Komposition. Alsdann wurden alle Teile, die im fertigen Bild als Gold erscheinen sollten — die Sterne im Hintergrund ausgenommen — mit Blattgold aufgelegt. So die Gewandsäume, Schuhe, die Krummstäbe, Gewölberippen, der krabbenbesetzte Türbogen, die Firstknäufe sowie die Rockknöpfe. Da es sich meist um eine Reihe solcher handelte, so legte man zur Vereinfachung einen Goldstreifen von der erforderlichen Länge auf, aus dem dann die Knöpfe bei der Uebermalung ausgespart wurden. In den Zwischenräumen schimmert das Gold bisweilen durch die Farbe.

Nach der Vergoldung erfolgte das Ausfüllen der Konturen mit den verschiedenen Lokaltönen. So wurden Hintergrund, Gesichter, Gewänder, Geräte u. s. w. zunächst illuminiert. Dann ging der Maler ans Schattieren und Auflichten einzelner Partien, um plastische Wirkungen zu erreichen. Die Schatten wurden entweder durch tiefere Nuancen des Lokaltones hervorgebracht, oder bei Mischfarben, wie etwa Orange, durch einen kräftigen, mehr zu Rot neigenden Ton, während der andere Bestandteil, das Gelb, mit Weiß gemischt, die Lichter abgab. Zur Aufhellung bediente man sich gewöhnlich einer Mischung der Gegenstandsfarbe mit Weiß. War etwa ein weißes Gewand zu schattieren, so geschah dies meist in warmen gelblichen Tönen, bisweilen auch in kühlem Graulila. Auch das Gold wurde schattiert und zwar mit Grün oder Rot, je nachdem der eine der beiden Töne die Komplementärfarbe zum Hintergrund oder zur Umgebung bildet.

Bei der Ausführung der Gesichter kam zu den obengenannten technischen Vorgängen noch ein weiterer hinzu. Nach-

dem der eigentliche Lokalton des Gesichtes, die helle Fleischfarbe, aufgetragen war, überging man sie zur Schattierung mit einer aus Fleischfarbe und Schwarz gemischten Lasur. Als Kontraste kamen dann rote Partien dazu, wie an Wangen und Lippen, sowie einzelne hohe Lichter in Weiß auf der Stirn, dem Nasenrücken, den oberen Augenlidern, auf Wangen, Mund, Kinn und Ohr. Zuletzt zog man die Konturen der Vorzeichnung mit kräftigen Pinselstrichen nach, und zwar bei den Gesichtern, wie bei den nackten Teilen überhaupt, mit Dunkelbraun, sonst mit Schwarz.

Dabei beschränkte sich der Maler natürlich nicht auf die Umrisse der Silhouette, sondern gab auch die Konturen der Brauen, des Nasenrückens und der Nasenflügel, des Mundes, des Kinns, der Wangen und Ohren, sowie die für den Ausdruck wichtigen Faltenzüge an (vgl. Taf. XIV, XVI).

Zur Andeutung der Haarsträhnen dienen einzelne breite, helle Pinselzüge, die durch dunklere getrennt werden; feine Härchen, wie an den Brauen oder am Rand eines Pelzbesatzes erscheinen als dunkle Strichelchen.

Häufig unterbleibt im Innern der Silhouette die lineare Abgrenzung der einzelnen Partien, wohl in dem richtigen Gefühl, daß die Schattierung durch Farbe allein diese Aufgabe zu lösen imstande ist. Dann wird höchstens die beschattete Seite durch den nachgezogenen Kontur etwas vertieft, um das Ablösen vom Hintergrund zu bewirken.

Als Gesichtsfarbe bevorzugt der Maler ein etwas kühles, blasses Rosa mit schwärzlichen Schatten und kräftigem Rot auf den Wangen.[133] Bei weiblichen Figuren ist das Inkarnat heller und zarter gehalten, bei den Männern aber zuweilen sehr stark ins Braunrötliche spielend. Als Beispiele seien die Verurteilten und ihre Henker genannt. Die Lichter werden stets mit breiten, fettigen Pinselstrichen unvertrieben aufgesetzt, so daß man sie deutlich einzeln wahrnehmen kann.

Die Farbenskala des Meisters ist ziemlich reichhaltig. Gern wendet er ungebrochene, feurige Töne an, deren tiefe Leucht-

---

133 Dieses Rot wirkt in der Photographie zu aufdringlich und scharf begrenzt, gibt daher einen unrichtigen Begriff von den Originalen.

kraft in den besser erhaltenen Bildern fast den Eindruck von Tafelgemälden zu erwecken vermag. Dazu tragen freilich die in grellem Zinnober oder sattem Grünblau gehaltenen Hintergründe nicht wenig bei, ja sie spielen sogar durch ihre beträchtliche Ausdehnung eine Hauptrolle in der farbigen Gesamtwirkung des Raumes. Von diesen ruhigen, durch das Gold der Sterne belebten und in ihrer dekorativen Wirkung noch gesteigerten Flächen heben sich die roten, blauen, grünen und gelben Gewänder der Figuren sehr wirkungsvoll ab, ohne den Eindruck aufdringlicher Buntheit zu erwecken. Gewiß liebt der Meister, ähnlich seinen westfälischen Kollegen, die Schönfarbigkeit, aber er weiß die einzelnen Töne auch mit feinem Gefühl zusammenzustimmen. Von einem einheitlichen Ton freilich, wie es die spätere Kunst liebt, ist natürlich nicht die Rede, wohl aber von einer gewissen, berechneten Harmonie, die das Ganze zusammenhält, ohne der einzelnen Farbe ihr Recht zu entziehen.

Das Zusammenstimmen wird erleichtert, durch die Anwendung gebrochener Töne, wie sie der Maler besonders bei Rot und Blau anwendet. Dies sind zugleich seine Lieblingsfarben, zu denen sich als weitere das Grün gesellt.

Die reichsten Abschattungen weist das Rot auf. Bald erscheint es nach Gelb, bald nach Blau und Grau hin gebrochen (Szene 11, 12). Mit Geschick setzt der Meister z. B. eine krapprote Fläche vor den feurigen Zinnobergrund, ohne daß die beiden Rot sich beeinträchtigen (Szene 10). Zuweilen wird der Krapp bis zum duftigen Rosa herabgestimmt (Szene 1), in andern Fällen wiederum erreicht er die Leuchtkraft eines Tafelbildes.

Aehnlich verhält es sich mit dem Blau, das gern zu Grün neigt und dann als prächtiges sammetartig tiefes Grünblau auftritt. So besonders schön im Kleide des mittleren Verurteilten und bei der Dalmatik des Heiligen oder im Gewande des einen Seefahrers auf dem vorhergehenden Bilde. In schönstem Zusammenklang finden wir die genannten drei Farben auf der 1. Szene. Das leicht ins Grau schattierte Weiß der Kopftücher, das Gold des Waschbeckens, sowie der Zinnobergrund erhöhen die Wirkung. Am besten läßt sich die farbige Erscheinung in der gut erhaltenen 10. Szene beurteilen, die nie übertüncht war: Der helle Krapp im Aermel des einen Seefahrers steigert

das Saftgrün im Kleid des andern, das er überschneidet; dazwischen steht als tief grünblaue Folie das Gewand des dritten. In hellerer Nuance kehrt seine Farbe bei den beiden andern Schiffsinsaßen wieder. Die gelbbraunen Planken des Fahrzeugs trennen die Figuren von den bläulichen Wellen, aus denen die roten Flammenzungen grell hervorschießen. In der Kleidung des hl. Nikolaus wiederholt sich dann der effektvolle Zusammenklang von Krapp und Grünblau; hier hat freilich das Grün die Oberhand. Dazu gesellt sich der feine Elfenbeinton von Albe, Handschuhen und Mitra, den das Segel nochmals aufnimmt. Das reichlich angewandte Gold an den Gewandsäumen, Gürteln und Knöpfen, an Stab und Nimbus vermittelt zwischen den Farben und vermehrt ihre Leuchtkraft. Der goldgestirnte Zinnobergrund endlich fast die einzelnen Töne zusammen und gibt dem Bilde als Einzelglied im ganzen Zyklus den Farbwert Rot.

Von der dritten Lieblingsfarbe des Malers, dem Grün, läßt sich wenig sagen. Es tritt sowohl als Saftgrün, wie als eine Art dunkles Russischgrün auf. Ersteres sehr wirkungsvoll auf der 1. Szene vor rotem Grund im Kleid der einen Frau und mit gleicher Kontrastwirkung in den großen Flügeln des einen Engels an der Bahre des hl. Nikolaus. Dies Bild ist farbig überhaupt sehr reizvoll; drei verschiedene Abschattungen von Grün verbinden sich mit vier Nuancen von Rot, und das ins Gelbliche spielende Weiß des Buches und der Kissen bildet einen weichen Zwischenton.

Von ähnlicher Reichhaltigkeit ist die Farbenskala auf dem Bilde mit den Verurteilten, nur hat sich hier das Kolorit nicht so frisch erhalten.

Allenthalben tritt das Bestreben hervor, durch Nebeneinandersetzen von Komplementärfarben die farbige Wirkung zu verstärken.

Gelb tritt nur selten auf. Bei Gewändern kommt es in größerer Fläche zweimal rein vor, nämlich bei den Mänteln der Kleriker auf der 5. und 6. Szene. Im übrigen neigt es sich meist zum Braun hin und dient dann zur Charakterisierung des Holzes, wie etwa bei dem Bischofsthron (Szene 6), oder dem Schemel, worauf der junge Nikolaus kniet (Szene 2), sowie beim

Fachwerkbau der Gebäude (Szene 8) und bei den Schiffen (Szene 7—10). Schließlich wird Gelb auch in verschiedenen Nuancen zur Bezeichnung der Haarfarbe verwandt; bisweilen spielt es ganz ins Braune hinüber. Eigentlich schwarze Haare kommen nicht vor.

Mit Braun geht der Meister gleichfalls sparsam um. Außer den Pelzkrägen der Kleriker bleibt es auf untergeordnete Objekte beschränkt, wie auf das Tackelwerk, das Schreibzeug und die Schuhe. Diese sind manchmal auch rot oder golden.

Als Steinfarbe kehrt stets ein helles Lila wieder, nur einmal, bei dem Treppentürmchen auf Szene 5 ist Hellblau gewählt.

Metallgeräte, Nimben, Kleidersäume, Gürtel, Knöpfe etc. werden mit Gold gegeben, desgleichen die Gewölberippen.

Silbern waren einzig die Richtschwerter, doch sind nur noch Spuren auf der roten Grundierung erhalten.

Ueber den farbigen Gesamteindruck der Bilder läßt sich nur schwer ein sicheres Urteil gewinnen. Jedenfalls war die Stimmung eher kühl, als warm zu nennen, wie das schon aus dem ins Graue spielende Inkarnat resultiert. Die einzelnen Farben sind noch gleichwertig behandelt: das Unterordnen unter einen einzigen Ton zu einheitlicher Wirkung liegt dem Maler, wie fast allen seinen Zeitgenossen überhaupt, noch fern. Unverkennbare Ansätze dazu finden sich freilich bereits gleichzeitig bei dem koloristisch einzig dastehenden Hamburger Meister Francke, dessen wir bereits oben gedachten. Das Kolorit unserer Szenen erscheint kräftig und bunt, doch nie scheckig und hart. Die Farben passen sich gegenseitig an, sei es, daß sie ineinander überleiten, oder sich im Kontrast verstärken. Wie sehr jede Härte vermieden wird, lehren die weißen Partien, die entweder durch zartes Grau, oder wie gewöhnlich durch Gelb oder Braun abgetönt werden. Nur im Auge tritt das Weiß grell und kreidig hervor.

Eine einheitliche Lichtführung ist natürlich noch nirgends versucht, auch fehlen eigentliche Schlagschatten.

In der farbigen Gesamtwirkung des Raumschmucks liegt die Dominante auf den abwechselnd roten und blauen Gründen; die Stimmung wirkt heute noch festlich und prächtig. Wieviel mehr mochte dies einst unter Mitwirkung der gewiß farbigen Verglasung der Fall gewesen sein!

Beim Komponieren verfährt der Maler durchweg zeichnerisch; im einzelnen dagegen sucht er den Anforderungen an plastische Modellierung durch malerische Mittel zu genügen: er lichtet die Farben auf und vertieft sie. Dies ist ein wesentlicher Fortschritt im Wandbild gegenüber der sonst noch zu Beginn des XV. Jahrhunderts üblichen Auffassung, die sich mit illuminierten Konturzeichnungen zufrieden gibt, wenn auch manchmal Schattierung durch Farbe versucht werden mag. Hier ist dies zum Prinzip erhoben und nach Möglichkeit konsequent durchgeführt.

Der Antrieb dazu kam wohl aus der Miniaturmalerei, die mit dieser modellierenden Manier seit der Mitte des XIV. Jahrhunderts in Frankreich, vorab Burgund, außerordentliche Resultate erzielt hatte und ähnliche Bestrebungen auch in Deutschland hervorrief. Unsere Wandbilder stehen stilistisch der Miniatur noch recht nahe, erinnern aber anderseits auch, besonders in koloristischer Hinsicht, entschieden an Werke der Tafelmalerei. Am auffallendsten tritt dies in der Behandlung des Inkarnats hervor. Dazu paßt der bei Wandgemälden dieser Zeit sonst seltenere gestirnte Idealgrund. Wenn die Konturen dennoch in altertümlich zeichnerischer Weise nachgezogen sind, so darf uns das nicht befremden. Wir treffen diese Eigenart im ganzen XV. Jahrhundert, ja noch später bei Dürer und selbst bei Grünewald.[134] Die Erklärung dafür liegt vielleicht in der Vorliebe der meisten Maler dieser Periode für Holzschnitt, dessen Technik scharfe Konturen verlangt. Bei Grünewald hätten wir dann freilich eine Ausnahme. Uebrigens finden wir auch in unsern Tagen bei namhaften Malern, die sich nebenbei mit graphischen Techniken befassen, die Konturen im Gemälde zuweilen auffallend stark betont.

An Holzschnitt gemahnt in den Zyklen der Nikolauskapelle die hoch aufgebaute Hafenansicht von Myra, sowie die einfache, klare Silhouettenbildung der Gruppen, die sich von der mehr aufs Kleine, Einzelne ausgehenden Auffassung der Miniatur fernhält, ohne jedoch die naturalistischen Wirkungen eines Tafelbildes anzustreben. Nur die koloristischen Qualitäten entsprechen dieser letzteren Kunstgattung.

---

134 So auf dem Isenheimer Altar zu Kolmar.

So gibt unser unbekannter Maler einen eigentümlichen Mischstil, eine Art vervollkommneter Wandmalerei, bei der sich gewisse altertümliche Eigenheiten im Betonen des Zeichnerischen, wie es in dem aufkommenden Holzschnitt zu neuer Bedeutung gelangte, mit den malerischen Bestrebungen der Zeit noch unklar vermengen.

Nach den bisherigen Ausführungen scheint es mir, hauptsächlich in Anbetracht eben dieser koloristischen Tendenzen, wahrscheinlich, daß der Meister unserer Bilderzyklen den gleichen Zielen nachstrebte, welche die gerade sich entwickelnde Tafelmalerei zu erreichen suchte, nachdem die Miniaturmalerei hierzu gründlich vorgearbeitet hatte.

Verlangte Tradition und Bestimmung der Wandgemälde als dekorativ fern wirkender Raumschmuck eine übersichtliche, klare Stilsprache, so glaubte der Meister offenbar doch die neuen Prinzipien in malerischer Durchführung des Einzelnen, in Körperlichkeit und Raumgefühl damit vereinigen zu sollen. So entstand ein Werk, in dem sich die verschiedenen Auffassungen wechselseitig durchdringen.

Vermögen wir darin auch keine einheitliche Lösung der Aufgabe zu sehen, so wird man doch anerkennen müssen, daß der Meister sichtlich bemüht war, das überkommene Schema der Wandmalerei zu verlassen und sich die seit dem ausgehenden XIV. Jahrhundert erworbenen Fortschritte der Miniaturmalerei zu eigen zu machen. Sein Blick hat sich an der Natur geschult, aber noch fehlt jenes rückhaltslose Erfassen jedes Dinges in seiner charakteristischen Erscheinungsform[135], jenes

---

135 Dieser weitere Schritt zur Natur erfolgte wohl meistens unter mehr oder minder starker Anregung von seiten des geistlichen Schauspiels, das durch seine anschaulichen, oft drastischen Vorführungen die Maler verleitete, den lebendig geschauten Vorgang, ihren jeweiligen technischen Fertigkeiten entsprechend, mit möglichster Naturtreue im Bilde wiederzugeben. Man könnte nun versucht sein, solche Einwirkungen des geistlichen Schauspiels auch in unsern Bilderzyklen zu suchen; erfreuten sich doch die Nikolausspiele bereits seit dem XII. Jahrhundert, besonders als Schuldramen, großer Beliebtheit (vgl. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas, B. I [Halle, 1893] S. 104 ff. u. S. 138 f.). Dazu liegt jedoch kein Grund vor, da unser Anonymus seine Szenen in einfachster Weise und mit Beschränkung auf das Wesentlichste aus dem Text der Legende entwickelt, ohne die im Schauspiel bevorzugten Szenen auszuwählen; im Gegenteil, er scheidet zwei der auf der Bühne beliebtesten aus, welche

scharf logische Aufachten auf die Kausalbeziehungen, vor allem aber die Fähigkeit, den Gefühlsinhalt nicht nur in Stellung und Haltung der Figuren anzudeuten, sondern auch das Mienenspiel vom Bann konventioneller Typik zu befreien und seiner unerschöpflichen Vielseitigkeit den Stempel persönlichen Geistes aufzudrücken.

Das sollte Größern aufbehalten sein, jenen führenden Meistern der oberrheinisch-schwäbischen Schule in Tafelbild, wie sie die zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts hervorbrachte.

Den Namen des Nikolaus-Meisters hat uns das Geschick vorenthalten. Alle Bemühungen, seine Spur aus dem erhaltenen Quellenmaterial zu ermitteln, waren erfolglos. So müssen wir uns damit begnügen, die für Konstanz aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts überlieferten Malernamen aufzuführen.

Da ist es ein gewisser Johann der Maler (1377 erwähnt) und Meister Jost, Maler.[136] Letzterer wird im Jahr 1391 genannt; beider Tätigkeit mag sich wohl noch ins XV. Jahrhundert erstreckt haben.

Zum Jahre 1402 hören wir von einem «Johann Wieczinger, dictus in arte pictoris instructus».[137] Er stammte aus Konstanz, hielt sich damals aber in Nantes auf.

Weitere Repräsentanten der Malerzunft sind dann der um 1421 beglaubigte Meister Jos[138], sowie Hans von Konstanz, den wir 1424 in den Diensten Philipps des Guten von Burgund finden[139], ferner Meister Albert Krütli zu Konstanz, 1427 als verstorben erwähnt[140] und Hans Murer, der Maler von Sunthofen i. A., der im Jahr 1441 das Bürgerrecht in Konstanz

---

Jacobus a Voragine nicht anführt. Höchstenfalls mag man in den freilich auch sonst meist wiederkehrenden Baldachinarchitekturen zur Verdeutlichung eines Innenraums eine Entlehnung der Mysterienbühne erkennen, da mit der Verlegung des geistlichen Schauspiels ins Freie eine nach allen Seiten durchbrochene Dekoration erforderlich war, um den ringsum versammelten Zuschauern freien Einblick in die Szene zu gewähren (vgl. Creizenach, a. a. O., B. I, S. 168).

[136] Mone, Zeitschr. für Gesch. des Oberrheins, B. VIII, S. 430.

[137] Mone, a. a. O., B. IV, S. 482.

[138] Mone, a. a. O., B. XVI, S. 82.

[139] Schmarsow, Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des XV. Jahrhunderts (1430—1460) [Leipzig, 1903] S. 14.

[140] Mone, a. a. O., B. VIII, S. 430 u. Quellensammlung der Badischen Landesgeschichte, B. I, S. 330.

nimmt und 1461 nochmals genannt wird.[141] Auch Konrad Mentz, der Maler, erwarb das Bürgerrecht in der Bodenseestadt und zwar im Jahre 1451. Der Rat schenkte ihm das Bürgergeld auf Fürbitte des bischöflichen Offizials.[142] Zwei Jahre darauf soll auch ein gewisser Maler, Stephan Loethenner, zu Konstanz verstorben sein.[143] Endlich sind uns die Namen Nithart, der Maler zu Konstanz, und Lucas, Maler, zum Jahr 1459 aufbehalten.[144]

Ob wohl unter den angeführten Meistern auch jener enthalten ist, dem der Wandschmuck der St. Nikolauskapelle anvertraut war? —

Die neuen Versuche plastischer Modellierung durch die Farbe in der Gewandung sowohl, wie in den Gesichtern, führten naturgemäß dazu, die bisher übliche Technik den gesteigerten künstlerischen Anforderungen gemäß weiter zu bilden. **Technik.**

Ungefähr zur selben Zeit, da unser Meister die Wände der St. Nikolauskapelle schmückte, erstand im Norden das Wunderwerk der Tafelmalerei durch die Gebrüder von Eyck, die, abgesehen von allen übrigen Errungenschaften, schon durch die technische Vervollkommnung der Malerei den kommenden Generationen neue Wege wiesen. Doch sollten diese technischen Vorzüge, die sich ein nimmer rastender Künstlergeist zu gesteigertem Ausdruck seiner Ideen geschaffen, den Deutschen erst spät zugute kommen, mögen auch vereinzelte Beispiele, wie der Altar Lochners für die Kölner Ratskapelle eine der Eyck'schen Oelmalerei verwandte Technik zeigen.

Wie die deutschen Maler, insbesondere am Oberrhein, noch vor dem flandrischen Einfluß zu einem eigenen kräftigen und urwüchsigen Realismus durchdrangen, so wußten sie, freilich in weit beschränkterer Weise, auch die Art des Farbenauftrags ihren Absichten dienstbar zu machen und neue Wirkungen zu

---

141 Diözesanarchiv von Schwaben. B. XIV (1896), Nr. 9, S. 143.
142 Ebenda, S. 143.
143 Näheres darüber nach Kraus (Kunstdenkmäler, B. I. S. 297) bei Merlo, Die Meister der altköln. Schule S. 166.
144 Mone, a. a. O., B. XVI, S. 82.

erreichen, besonders durch gewisse Oellasuren[145], die dem Kolorit mehr Leuchtkraft und Tiefe verliehen. Zum eigentlichen Oelmalen naß in naß gelangten sie freilich erst durch die Fortschritte der Niederländer. Hatte sich die Tempera-Technik des Wandbildes bisher gewöhnlich auf einige wenige Farben beschränkt, mit denen die Konturzeichnungen ausgefüllt wurden (wobei der weiße Putzgrund oft für das Inkarnat ausgespart blieb), so sehen wir sie hier vor die Aufgabe gestellt, nach Art eines Tafelbildes durch kräftige Modellierung auch in den Gesichtern zu wirken. Gerade Letzteres war bei der oben besprochenen Kreuzigung noch nicht der Fall[146], mag man auch in der Gewandung ein gewisses Streben nach Plastik in der Art älterer Miniaturen nicht verkennen.

Um kräftig plastische Wirkungen zu erreichen, war es nötig, die Farben möglichst weich ineinander zu vertreiben; da sich dies jedoch bei der Tempera mit den gewöhnlichen Bindemitteln nur schwer erreichen läßt, weil eine Farbe erst nach dem Trocknen der andern aufgetragen werden kann, so verwandte man allerhand ölartige Zusätze, die das rasche Auftrocknen der Farbe verzögern und diese selbst geschmeidiger machen sollten.[147] Häufig begnügte man sich freilich mit einer Art dünner Oellasur.

Eine solche Technik scheint auch bei den Wandbildern der St. Nikolauskapelle vorzuliegen. Im übrigen dürfte nach Ansicht eines Sachverständigen Leim zur Verwendung gekommen sein, wie wir es ähnlich bei der Kreuzigung feststellen konnten, nur ist die Farbschicht nicht so hart und emailleartig glatt, wie bei dieser.

So unterscheidet sich also die Technik unserer Wandbilder

---

[145] Solche waren übrigens schon sehr früh bekannt, vgl. hierüber Theophilus, Schedula diversarum artium, Ausgabe von Ilg, Wiener Quellenschr., B. VII, S. 60.

[146] Die Gesichtsfarbe wurde hier nicht mehr durch ausgesparten Putz gebildet, sondern durch einen weißen Farbton, auf den man das Wangenrot in leichten Lasuren aufsetzte. Im Kopf Christi ist freilich auch Modellierung versucht.

[147] Ein öliges Bindemittel konnte bereits bei dem aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts stammenden Tafelbild im Sommerrefektorium der Zisterzienserabtei Bebenhausen sicher nachgewiesen werden. Vgl. Paulus, Die Zisterzienserabtei Bebenhausen (Stuttgart, 1886) S. 117.

durch den breiten, fast pastosen Farbenauftrag von der leichteren, strichelnden oder tüpfelnden Manier, wie sie vielfach in Deutschland, besonders aber bei den italienischen Quattrocentisten in Uebung kam.

Der erste Eindruck der Wandbilder könnte einen verleiten, Oeltechnik anzunehmen, so glänzend und fettig erscheint die Oberfläche, wohl infolge von Anwendung öliger Bindemittel. Vielleicht trägt auch das Einreiben der fertigen Bildfläche mit Wachs, wie das zuweilen geübt wurde, zu diesem Aussehen bei. Selbst das Abblättern der Farbe infolge von Feuchtigkeit, Sprüngen etc. erinnert an den gleichen Vorgang bei Oelmalerei. Nichtsdestoweniger kann von einer solchen hier natürlich nicht die Rede sein.

Hinsichtlich der Erhaltung der Bilder wird man dem Maler keine Vorwürfe machen dürfen, daß er nicht genug Sorgfalt auf die technische Ausführung verwandt habe. Wo nicht störende Kräfte von außen gewaltsam eingriffen, hat sich die Farbe verhältnismäßig recht gut konserviert. **Erhaltung.**

Um so bedauerlicher erscheint es, daß spätere Generationen, die für solch primitivere Kunsterzeugnisse des Mittelalters kein Verständnis und keine Wertung mehr hatten, diese der Zerstörung anheimgaben. Als man die Nikolauskapelle einwölbte, nahm man auf den Bilderschmuck der Wände keine Rücksicht, sondern führte die Rippen so tief herab, daß ein guter Teil der Gemälde zerstört wurde. Aber die Gewölbe wirkten auch sonst nachteilig auf die Farbschicht der Bilder. Durch den Wechsel von belasteten und unbelasteten Stellen der Wand entstanden an gewissen Punkten Spannungen der Putzschicht, die sich in tiefen Rissen äußerten. Damit war der erste Anlaß zum Abspringen der Farbe gegeben, und dies setzte sich, begünstigt durch die Feuchtigkeit der Mauern, im Laufe der nächsten Jahrhunderte immer weiter fort, bis das Zeitalter des Barock auch diesem, seiner Generation unverständlich gewordenen Werk, das allbeliebte antikische Tünchemäntelchen überwarf. Freilich wurde im Zyklus der Nikolauslegende nur die obere Bilderserie

davon betroffen[148], die untere war schon längst durch die riesigen spätgotischen Kästen verdeckt, welche sich noch heute, nur etwas abgerückt, an Ort und Stelle befinden[149] und den reichen Münsterschatz enthalten. Soweit die Bilder in der genannten Weise geschützt waren, blieben sie auch vielfach gut erhalten, nur setzte sich das Springen der Farbschicht beständig fort, während es bei den übertünchten Bildern durch den verbindenden Kalk eher aufgehalten wurde. Dafür mußte aber bei der Ablösung der Tünche um so mehr zum Opfer fallen; der Kalk hatte sich zu fest mit der Farbe verbunden und einen guten Teil davon herausgezogen, so daß die freigelegten Bilder, mit den andern verglichen, ziemlich blaß und kreidig aussehen, als wären sie in dünnem Aquarell gemalt. Die Wirkung dieser Saugfähigkeit des Kalkes erkennt man am deutlichsten im 10. Bild des Nikolauszyklus (vgl. Taf. XIII), wo dem linken Bildrand entlang ein schmaler, senkrechter Streifen übertüncht wurde, den der Kasten nicht mehr bedeckte. Dieser Streifen mit der Figur darin zeigt wässerige, helle Töne, während das übrige Bild seine tiefe Farbenpracht erhalten hat, die beim Befeuchten der Oberfläche in voller Ursprünglichkeit zutage tritt.

Seit der Aufdeckung der Wandgemälde hatte sich eine dicke Staub- und Schmutzschicht auf ihnen angesammelt, die vor dem Photographieren erst mühsam entfernt werden mußte. Leider war jedoch bei der großen Gefahr des Abfallens der Farbe eine Reinigung nicht überall möglich, so z. B. in den unteren Partien der oberen Serie. Häufig scheint auch der freie Putzgrund an verletzten Stellen in hellen Flecken durch und erweckt so die falsche Vorstellung, als läge hier noch Tünche auf. Dies trifft nur an vereinzelten Stellen zu, wo nichts Wesentliches verdeckt blieb. Was an Freilegung noch rückständig war, wurde für die Aufnahme beseitigt. Wenn die Bilder trotzdem unklar und fleckig wirken, so ist dies den un-

---

[148] Das Bild des Einsiedlers sowie vier Szenen des zweiten Zyklus wurden völlig übertüncht und mußten vor der photographischen Aufnahme zum Teil noch weiter freigelegt werden.

[149] Leider mußten die Kästen nach Beendigung der Aufnahmen wieder vor die Bildwand verbracht werden, so daß eine genauere Besichtigung der Malereien heute nur sehr schwer möglich wird.

zähligen Farbdefekten zuzuschreiben. Von einer späteren Restauration oder Uebermalung läßt sich in keinem Gemälde etwas nachweisen.

Datierung und Vergleich mit zeitgenössischen Bildern.

Nach Kraus[150] sollen die Wandbilder der St. Nikolauskapelle noch aus dem XIV. Jahrhundert stammen. Dagegen sprechen jedoch sowohl äußere Gründe, wie das vorherrschende Stilgefühl und Kostümdetails, als auch Gründe innerer Art in der Auffassung des Meisters.

Die oben beschriebene Kleidung ist die in den ersten Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts durchaus herrschende.[151] Im Gegensatz zu der aus Frankreich übernommenen knappen, stutzerhaften Tracht, wie sie die Männer gegen Ende des XIV. Jahrhunderts trugen, sehen wir hier bereits wieder die längeren, vielfach bis zu den Knien reichenden Röcke mit seitlichen Schlitzen und zuweilen ausgezaddelten Säumen. Die Aermel laufen nicht mehr wie früher in Lappen oder schmale Streifen aus[152], sondern sind entweder schlicht anliegend, oder zu langen, weiten und offenen Hängeärmeln umgebildet, wie man sie etwa um 1410 oder 1420 bevorzugte. Dem entspricht auch die Vorliebe für Pelzverbrämung an den Säumen sowie für barettartige Kopfbedeckungen, die häufig mit bunten Straußenfedern verziert auftreten.[153] Das voll und lang herabwallende, gewellte Haar weist über das erste Jahrzehnt hinaus, wo der kurze Haarschopf Mode war, um dessentwillen man die Haare vom Nacken bis hoch über die Ohren hinauf abschor.[154] Für die gleiche Entstehungszeit spricht auch die mehr rundliche Schuhform gegenüber den um 1400 beliebten Schnabelschuhen, die dann von der Mitte des XV. Jahrhunderts ab wieder aufkommen.

Eine entsprechende Uebereinstimmung mit erhaltenen Denkmälern aus der Zeit um 1420 finden wir auch bei der weib-

---

150 F. X. Kraus, Kunstdenkmäler, B. I, S. 207.

151 Vgl. A. Schultz, Deutsches Leben im XIV. u. XV. Jhrd., B. II (1892). S. 371 ff.

152 Ein Nachklang dieser Mode zeigt sich freilich noch im Gewande des knienden Alten auf der 4. Szene.

153 Vgl. A. Schultz, a. a. O., B. II, S. 372.

154 Vgl. A. Schultz, a. a. O., B. II, S. 371 u. 372.

lichen Tracht: das lange, anliegende, von einem Gürtel mäßig zusammengenommene Kleid mit kleinem Halsausschnitt und langgeschlitzten, pelzverbrämten Hängeärmeln. Die charakteristische Frisur tritt allerdings schon im XIV. Jahrhundert auf, wird jedoch erst zu Anfang des XV. Jahrhunderts häufiger.[155] Das Troß'sche Bruchstück stimmt mit unsern Wandbildern überein, doch scheint mir das überreiche Zaddelwerk des Ritters, sowie die Form seiner Rüstung auf eine vorgerücktere Zeit hinzudeuten.

Unsere bisherige Annahme der Datierung findet weitere Stützpunkte in der Form der Bischofskasel, der Mitra und des Krummstabes. Das Gerät dagegen enthält zu wenig stilistische Anhaltspunkte, um die Entstehungszeit der Bilder näher festzulegen. Dazu verhelfen uns aber noch innere Gründe, die sich aus der Analyse der künstlerischen Persönlichkeit des Nikolaus Meisters ergeben und die im folgenden nochmals kurz in Erinnerung gebracht werden sollen.

Wir lernten im Vorigen unsern Maler als einen in Zeichnung und Farbe immerhin tüchtigen Meister kennen, der, herangewachsen unter dem Bann einer idealistisch konventionellen Formenauffassung, die hemmenden Fesseln abzustreifen sucht, in dem sichtlichen Bemühen, sein Verhältnis zur Natur persönlicher zu gestalten und die koloristischen Errungenschaften auf dem Gebiete der Miniatur auch für die Wandmalerei fruchtbar zu machen.

In gährender Mischung vereinigt sich Altes und Neues, Vorzüge und Schwächen. Noch hat sich der Stil nicht geklärt, aber verheißungsvolle Ansätze dazu finden sich überall in seinem Werk. Darin tritt uns eine Persönlichkeit entgegen, die, wenn auch ihrer eigensten Sprache nach nicht mächtig, doch schon im Stammeln verrät, daß sie der weichen gotischen Lyrik müde, einem männlich ernsteren Ideale nachstrebt.

Der erste wichtige Schritt zur Natur erfolgte in der Durchbildung der Einzelfigur: Rumpf und Glieder nehmen richtigere Proportionen an; die einzelnen Teile werden naturwahrer ge-

---

155 So unter anderem auf dem Magdalenenaltar des L. Moser zu Tiefenbronn oder auf dem Troß'schen Fragment.

staltet und in organischeren Zusammenhang gebracht; der Körper macht sich unter der Gewandung geltend und bestimmt ihre Faltenanordnung, wodurch diese wiederum gezwungen wird, die alten konventionellen Drapierungsmotive aufzugeben und sich den jeweiligen Bedingungen anzupassen. Die Gestalten stehen fester auf den Füßen wie bisher, auch dies eine Folge des Durchmodellierens der Glieder, insbesondere der Füße durch das Gewand.

In der äußeren Erscheinung der Figuren zeigt sich ein aufrichtiges Streben nach Kraft und Charakteristik, das in manchen Fällen seinem Ziele nahe kommt und einzelne Charaktertypen erzeugt. Im übrigen herrscht freilich noch der allgemeine Typus vor.

Charakteristisch, wie die äußere Gestalt der Figur ist auch ihre Gebärde, dabei stets klar und sprechend. Ein immerhin ausgeprägtes Gefühl für Schönheit der Komposition und weichen Fluß der Linie bei aller Kraft und Eindringlichkeit zeichnet unsern Meister vor der Mehrzahl seiner süddeutschen Kollegen im Wand- und Tafelbild aus.

Da legt sich denn der Gedanke an Anregungen von außen her nahe. Solche konnten von Miniaturwerken ausgegangen sein, wie sie die geistlichen und weltlichen Würdenträger der verschiedenen Länder zum Gebrauch während der Konzilszeit gewiß bei sich führten[156], andererseits wird man in manchen Fällen auch direkte Beziehungen zwischen deutschen und fremden, etwa italienischen Künstlern, annehmen dürfen. Erstere haben wir uns natürlich als die Empfangenden zu denken. Sie waren es dann, welche die also geläuterte Kunstauffassung in ihre entlegene Heimat trugen und dort zu mehr oder minder glücklicher Entfaltung brachten.[157]

---

156 Es sei hier nur an die oft prächtig illustrierten Gebetbücher, Breviere und Klassikerausgaben erinnert. Mannigfache Zeugnisse bekunden uns die Vorliebe dieser Zeit für solche Literaturprodukte. Vgl. H. Finke, Bilder vom Konstanzer Konzil. Neujahrsblätter der Badischen Historischen Kommission. N. F., 6 (Heidelberg, 1903) S. 62 ff.

157 Spuren italienischen Einflusses finden sich in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts, wie in den Grenzländern der Schweiz und Tirol, so in Süddeutschland, am Mittel- und Niederrhein. Es sei hier nur an das in der Hauptfigur formell und koloristisch fast italienisch weiche und schönlinige Bild der Geißelung Christi aus der katholischen Kirche zu

So war dem Konstanzer Konzil die Vermittlerrolle zwischen deutscher und oberitalienischer Kunst zugefallen. Die Tage des Konzils hatten durch Steigerung des bunten Lebens beim Verkehr der Fürsten und hohen Geistlichen auch eine Steigerung der Wirklichkeitstreue der Malerei zur Folge. An italienischen Kunstprodukten reifte das Schönheitsempfinden der nordischen Maler.

Dies wird man auch beim Meister der Nikolauskapelle voraussetzen dürfen, ohne deshalb einer Abhängigkeit seiner Zyklen von italienischen oder andern Vorbilder das Wort reden zu wollen. Ein Vergleich mit den Typen der Ursula-Fresken aus S. Margherita zu Treviso (jetzt im Museum ebenda, vgl. Anm. 157)

Freckenhorst (Westfalen) erinnert (Kunsthistor. Ausstellung zu Düsseldorf 1904, Katalog Nr. 109); der malerisch sehr zart modellierte Akt dürfte der naturwahrste und schönste sein, der uns aus der Zeit von 1410 in deutscher Malerei erhalten ist. Und doch gehörte sein Meister ohne Zweifel der sonst so urwüchsig kräftigen westfälischen Schule an. (Der spätere Liesborner Meister macht freilich gleichfalls eine Ausnahme!) Diese Leistung läßt sich nicht etwa durch einen Einschuß kölnischen Schönheitsempfindens erklären, wie solches in den beiden reifen Bildern des westfälischen Hauptmeisters der Frühzeit, Konrad von Soest, in der hl. Dorothea und Ottilia (Düsseld. Ausst., Kat. Nr 106 u. 107) zu Tage tritt. Auch vom Mittelrhein scheinen Fäden nach Oberitalien hinüberzuleiten. Wir werden im Folgenden Gelegenheit haben, auf gewisse flüchtige Beziehungen des Nikolausmeisters zu den Tommaso da Modena zugeschriebenen Ursula-Fresken im Museum zu Treviso hinzuweisen (teilweise publiziert bei J. v. Schlosser, Tommaso da Modena und die ältere Malerei in Treviso im Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, B. XIX [Wien, 1898]). Geradezu auffallend ist aber die Uebereinstimmung im Gesichtstypus, wenigstens in den Profilköpfen, bei einem in der Darmstädter Galerie befindlichen mittelrheinischen Tafelbilde mit weiblichen Heiligen aus Seligenstadt in Hessen (Klass. Bilderschatz, B. II, Nr. 217). Man vergleiche nur die für Tommaso charakteristischen Profilköpfe mit der hochgewölbten Stirn und der feingeschwungenen Nase. Dazu die Aehnlichkeit der eigenartigen Frisur mit dem halbkreisförmigen Haarbausch an den Schläfen (vgl. J. v. Schlosser, a. a. O., Taf. 29, 30). In der reichen, überzierlichen Gewandung freilich, die an deutsche Werke der Plastik erinnert, geht der nordische Meister eigene Wege. — Noch stärker und allgemeiner, als am Mittelrhein, zeigt sich italienisierendes Kunstempfinden während der genannten Periode in den östlichen Gebieten, in Südbaiern und Südböhmen bis Nürnberg. Hier erfreute sich namentlich die mehr ideale Richtung mit Bevorzugung schönliniger Gewandmotive in der Art Ghibertis großer Beliebtheit. Hatte das Konstanzer Konzil der oberrheinischen Kunst neue Anregungen von Süden her gebracht, so sollte ihr nach Ansicht Schmarsows das Basler Konzil jenen mächtigen Strom zuführen, der die hochbedeutsamen Errungenschaften der Eycks in immer weitere Kreise trug.

zeigt uns in mehrfacher Hinsicht Berührungspunkte mit dem Konstanzer Meister; so in der vollen, rundlichen Modellierung der Köpfe, namentlich der weiblichen, wenn auch die Einzelbildung von Augen, Mund und Nase von der des nordischen Malers entschieden abweicht, besonders im Profil. Aber auch in der Komposition verfolgt der Oberitaliener natürlich ähnliche Probleme wie sein Fachgenosse vom Bodensee. Suchten wir doch die Bestrebungen des letzteren auf Berührung mit italienischen Werken zurückzuführen. Der Meister der Ursula-Fresken ordnet seine Szenen mit überlegenem Geschmack; er liebt es gleichfalls, drei oder vier Köpfe zu einer anmutigen Gruppe zusammenzubringen.[158] In weichen, schwungvollen Linien bewegt sich die Komposition, wobei aber auch großes Gewicht auf psychologische Vertiefung der Charaktere gelegt wird.

An diesen glänzenden Leistungen, die bei ihrer frühen Entstehungszeit doppelt bewundernswert erscheinen, dürfen wir freilich die Zyklen unseres biederen Schwaben nicht messen. Ein solcher Vergleich möchte uns wieder einmal so recht in Erinnerung bringen, wie schwer sich der deutsche Durchschnittskünstler aus den Banden mittelalterlicher Tradition emporrang zu einer Zeit, da Masaccio, bereits im Vollbesitz neuer Kunstwerte, in den Fresken der Carmine das Evangelium des Rinascimento verkündete!

Doch auch in Deutschland finden wir bereits zu Tommasos Zeit hervorragende Werke der Malerei, neben deren kräftigem Realismus unser Nikolaus Meister bescheiden zurücktreten muß. Der Hinweis auf das Werk Theodorichs von Prag auf Karlstein möge genügen. Vor einem Vergleich mit den Altkölnern dagegen braucht sich der Konstanzer, jedenfalls hinsichtlich der Komposition und kräftigen Formensprache, nicht zu scheuen. Während jene bei bewegteren Szenen aus Mangel an Temperament leicht in schwächliche Gespreiztheit verfallen[159], löst dieser die Aufgabe, ohne dabei seiner kraftvollen Formensprache

---

158 Vgl. die Szene der Gesandten vor dem König (J. v. Schlosser, a. a. O., Taf. 28). Die Figuren sind stets unter einheitlicherem Augenpunkt aufgenommen; man beachte auch die geschickten perspektivischen Stadtansichten.

159 Vgl. die Passionsbilder aus der Schule Meister Wilhelms im Museum zu Köln.

und abgerundeten Linienführung Eintrag zu tun. Dafür gelingt ihm wieder weniger, die dargestellten Personen in ein natürliches Verhältnis zum Raume zu bringen. Wie ein lähmender Bann liegt noch vielfach die Tradition über dem Schaffen des Malers. Doch regt sichs auch hier allenthalben. Freilich stehn ihm noch nicht die Mittel zu Gebote, um richtigere perspektivische Wirkungen und mehr Raumgefühl zu erwecken, aber er sucht sie wenigstens, von dem richtigen Empfinden geleitet, daß der bisherige gotische Flächenstil den Anforderungen der Zeit nicht mehr genügen könne.

Einen völligen Bruch mit dem Formenkanon der Hochgotik bedeutet die Behandlung der Gesichtstypen. Das Schwächliche, Zierliche ist zu rundlich vollen Bildungen gereift. Eine überleitende Rolle scheinen dabei die Miniaturen gebildet zu haben, die wir bei Besprechung der Kreuzigung anführten. Formbestimmend wirkt das Knochengerüst des Schädels, besonders im Unterkiefer. Die Augen haben jene kugelige Gestalt angenommen, die mit der bisherigen gotischen Stilisierung nicht mehr zusammenhängt. Alle Formen sind eigenartig frisch und kräftig. Verhältnismäßig wenig entwickelt erscheint im allgemeinen der Gesichtsausdruck; er wird durch rein zeichnerische Mittel erreicht und beschränkt sich auf einige wenige Haupttypen. Noch ist die Figur als Ganzes mit ihren Gebärden Trägerin des Stimmungsausdrucks. Späteren Generationen blieb es vorbehalten, diesen vornehmlich im Gesicht zu konzentrieren. Bisweilen gelingt dies freilich auch unserm Meister. Das ist aber ein weiterer Schritt zur Natur in physischem und künstlerischem Sinn, ein Schritt zu einem der wichtigsten Ziele, das ähnlich wie in den Tagen der Spätantike, geeignet war, die reifsten Talente in die Schranken zu rufen.

Von Altertümlichkeiten, wie sie im Werk unseres Künstlers noch häufig auftreten, sei an die zeichnerische Haarbehandlung erinnert; sie kontrastiert eigenartig mit der durchaus malerischen Tendenz, die sich in der farbigen Modellierung, vor allem in den Gewändern, kundgibt. Breite Licht- und Schattenpartien stehen sich gegenüber und vermitteln den überall erstrebten Eindruck starker körperlicher Plastik. Das Inkarnat tritt bereits in jener komplizierteren Zusammensetzung auf, wie wir sie von

den reiferen Tafelbildern her gewöhnt sind. Gerade hierin leiten die stilistischen Fäden unmerklich aufs Gebiet der Tafelmalerei über, jener Kunstgattung, die das althergebrachte Wandbild immer mehr verdrängen sollte.

Paßt nun die eben versuchte Charakteristik des Malers nicht vollkommen in die äußerer Gründe halber namhaft gemachte Zeit, nämlich in die ersten Dezennien des XV. Jahrhunderts?

Sehen wir nicht gerade in dieser Periode künstlerischen Strebens und Schaffens im Norden wie im Süden Deutschlands die ersten wirklichen Malerpersönlichkeiten aus den namenlosen schulmäßigen Erzeugnissen allgemeiner Kunstströmungen herauswachsen?

Dies gilt vor allem von einem Multscher und Moser. Als Vorstufe zu diesen Individualitäten wird man unsern unbekannten Meister betrachten dürfen, und eben darin liegt die Begründung, daß wir uns so ausführlich mit seinem Werk befaßt haben.

Wollen wir aber den Wandbildern der Nikolauskapelle die ihnen gebührende Stelle in der Geschichte der spätmittelalterlichen Malerei der Konstanzer Lokalschule anweisen, so müssen wir uns unter deren Produkten aus der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts noch etwas näher umsehen.

Da kommen hauptsächlich[160] folgende in Betracht: ein Wandgemälde aus dem ehemaligen Dominikanerkloster, dem jetzigen Inselhotel. Ferner ein riesiger hl. Christoph an der Südseite der Westwand des Konstanzer Münsters, außerdem zwei Wandbilder in der Margaretenkapelle des Münsters, sowie die Illustrationen in den verschiedenen Ausgaben der Chronik Ulrich von Richenthals über das Konstanzer Konzil.

Da das schon im Vorigen besprochene Wandgemälde des Dominikanerklosters, eine Kreuzigung mit Heiligen, heute nur noch in einer stilistisch nicht sehr getreuen Pause vorliegt, so wage ich kein abschließendes Urteil. Nur soviel scheint mir unzweifelhaft, daß in diesem Bilde die konventionell-gotische

---

160 Einige Ueberreste von Wandbildern im Rosgarten-Museum können ihrer mangelhaften Erhaltung wegen hier nicht berücksichtigt werden.

Formensprache noch unbedingt vorherrscht; daher der altertümliche Eindruck. Beziehungen zum Meister der Nikolauskapelle sind keinenfalls vorhanden. Eher dürfte dies bei dem hl. Christoph zutreffen, der nicht lange nach der Kreuzigung entstanden sein wird. Zeichnung und Typenbildung nähert sich dem Stil unserer Wandbilder, doch tritt auch hier das Gotische noch durchaus in den Vordergrund, besonders in der Gewandbehandlung mit den schnörkelartig gewundenen Faltenmotiven.

Außerhalb jeder stilistischen Beziehung steht das Wandbild über dem Bischofsgrabe in der Margaretenkapelle.[161] Es besteht aus zwei Teilen: in einer Wandnische über dem Sarkophage des Bischofs Otto von Hochberg befindet sich die Darstellung des Gekreuzigten mit Maria und Johannes, Petrus und Paulus, sowie zwei Donatoren, einem Bischof und Ritter. Darüber erhebt sich ein emporenartiger Aufbau aus gemalter Steinarchitektur, von der die Gottesmutter mit dem Jesusknaben herabsieht. Kleine musizierende Engel umgeben sie. Die beiden Bilder scheinen gleichzeitig entstanden zu sein; eine alte aufgemalte Jahreszahl verlegt sie ins Jahr 1445. Der Stil ist für diese Zeit jedoch sehr fortgeschritten. In der Gewandung macht sich der scharf gebrochene, knittrige Faltenwurf der Spätgotik deutlich geltend, von dem wir in den Zyklen der Nikolauskapelle noch keine Spur antrafen. Von außerordentlicher Sorgfalt zeugt die Behandlung der Details bei den reichgestickten Bischofsgewändern und dem Krummstabe, sowie beim Schlüssel des hl. Petrus und dem Plattenpanzer des Ritters. Hier tritt auch die starke malerische Begabung des Künstlers hervor. Das Schimmern des Lichts auf dem Stahl ist meisterhaft gegeben. In der perspektivisch sehr tüchtig gemalten Architektur werden geradezu Illusionswirkungen erreicht. Manche Gesichter, wie das Christi, des hl. Paulus und der Donatoren sind vorzüglich individualisiert und ebenso wie der Körper des eigenartig steif ausgestreckten Heilandes von herbem Naturalismus. Da die Fleischpartien durchweg in der breiten, fettigen Tempera, die Gewänder und der Hintergrund dagegen in reiner Wasserfarbe gemalt sind, so

[161] Eine schwache Reproduktion bei F. X. Kraus, Kunstdenkmäler, B. I, S. 177.

scheint es mir nicht ausgeschlossen, daß der Akt und die Köpfe von einer späteren Uebermalung herrühren. Dabei wird man in den Gesichtstypen wenigstens deutliche Anklänge an oberitalienische Gemälde nicht in Abrede stellen können. Möglicherweise wurde dieser Einfluß erst durch die zweite Hand hineingetragen. Man fühlt sich an Werke der älteren Schule Venedigs erinnert. Gesichter von so markantem Schnitt und solch eindringlicher Modellierung, wie bei St. Paulus oder Christus finden ihre Parallele etwa in den Heiligen des großen schönen Altarbildes von Johannes Alemannus und Antonius von Murano der Akademie zu Venedig.[162] Von dem altertümlich Feierlich-Steifen in der Haltung der Figuren zeigt sich dagegen auf unserem Konstanzer Bilde nicht viel; die Gewandbehandlung entspricht mehr deutscher Auffassung.[163] Venezianisch dagegen scheint die Vorliebe für reiche Verzierung in aufgelegtem, vergoldetem Stuck, wie ihn unser Meister an den Nimben und Sternen des Hintergrundes anbringt. Damit fällt auch die geradezu minutiöse Ausführung der Stickereien und Perlenbesätze am Ornat des Bischofs zusammen. In der gestreckten Haltung des Christuskörpers und seiner herben Realistik möchte man vielleicht eine Spur Paduanischen Wirklichkeitssinns erkennen. Hinsichtlich der Gesichtsbildung bietet Bartolommeo Vivarini einzelne Vergleichspunkte. Für den männlichen Typus läßt sich dies am ehesten bei dem Tafelbild der Madonna mit Heiligen im Nationalmuseum zu Neapel[164], für den weiblichen bei der Geburt Mariä oder der Begegnung von Joachim und Anna in S. Maria Formosa zu Venedig[165] erkennen. Eine gewisse Aehnlichkeit, die sich nicht zuletzt auch auf die Anordnung des Kopftuchs erstreckt, liegt auch in der den Leichnam Christi stützenden Maria auf dem Tafelbild des Bartolommeo Bonasia der Galerie von Modena vor.[166] Aehnliche Werke mögen dem unbekannten Maler des

---

[162] Abgebildet bei F. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, B. II, 1, S. 196. Fig. 63.

[163] Vgl. den Tucher'schen Altar in der Frauenkirche zu Nürnberg, abgeb. bei Thode, Die Malerschule von Nürnberg im XIV. und XV. Jahrhundert (Frankfurt, 1891) Taf. 7 und 10.

[164] Klass. Bilderschatz, B. XII, Nr. 1657.

[165] Abgebildet bei Venturi, Die Madonna, S. 93 und 112.

[166] Klass. Bilderschatz, B. XII, Nr. 1676.

Konstanzer Gemäldes bekannt gewesen sein; es müßte sich freilich um frühere Erzeugnisse gehandelt haben, da die genannten Bilder alle nach 1445 entstanden.

Diese kurzen Andeutungen mögen genügen. Wiesen schon im Werke unseres Nikolaus Meisters leise Spuren auf Beziehungen zur Nordostecke Italiens, wie sich dies ja durch den regen Handelsverkehr erklärt [167], so dürfte um die Mitte des Jahrhunderts, ein stärkerer Anstoß in gleicher Richtung erfolgt sein; jedenfalls scheint die Datierung unserer Kreuzigung auffallend früh. Doch mag uns dies Denkmal als Markstein dienen, der uns bestimmen wird, die Zyklen der Nikolauskapelle nicht bis gegen das Jahr 1445 herabzurücken.

Vermutlich aus dem zweiten oder dritten Jahrzehnt des XV. Jahrhunderts scheint nach flüchtiger Betrachtung das neuerdings aufgedeckte, ikonographisch interessante Bild an der Westwand der Margaretenkapelle herzustammen, dessen Publikation und kunsthistorische Würdigung von anderer Seite demnächst zu erwarten steht. Die Darstellung umfaßt drei durch einen architektonischen Rahmen zusammengeschlossene Einzelbilder, deren jedes eine thronende Figur enthält, und zwar einerseits Christus, von Engeln umringt, andererseits Satan, durch gewappnete Engel vom Thron gestoßen. Darüber Maria mit dem Jesuskind und verehrenden Engelchen.

Ohne den Untersuchungen vorgreifen zu wollen, soll nur konstatiert werden, daß ein stilistischer Zusammenhang mit unsern Bilderzyklen keinenfalls vorliegt. Vielmehr scheinen einzelne Anzeichen nach Köln [168] zu weisen, andere wiederum nach Italien.[169] Der Stilcharakter ist ganz verschieden von all den bisher besprochenen Bildern. Der Maler verbindet an-

---

[167] Ueber die Handelsbeziehungen zwischen Konstanz und Venedig vgl. Schulte, a. a. O., B. I, S. 617f.

[168] An die Auffassung der Kölner Maler des ausgehenden XIV. Jahrhunderts erinnern die anmutig bewegten Engelchen, sowie die Darstellung der thronenden Maria auf einer blumigen Au.

[169] Das Bild enthält, namentlich in der Gewandung, etwas von der eigenartigen Mischung deutscher und italienischer Formensprache, die uns in den meisten Tafelbildern Mittel- und Oberdeutschlands im beginnenden XV. Jahrhundert entgegentritt. Es sei hier nur erinnert an das von Thode dem Meister von Wittingau zugeschriebene Marienbild in der Spitalkirche

mutige Linienführung mit einer gewissen Hoheit; das derbere Element der Konstanzer Lokalschule fehlt.

Immer wieder taucht der Gedanke auf, Berührungspunkte mit Meister Stephan Lochner zu suchen, der ja vom Bodensee stammte. Man könnte erwarten, ein Frühwerk seiner Hand in der Seegegend zu finden; doch konnte ich bisher eine sichere Spur nicht entdecken.[170] Soviel wird man immerhin zugeben dürfen, daß seine Persönlichkeit zu der lyrisch weichen Auffassung der Kölner Schule jenes naturwüchsig kräftige, realistischere Element hinzufügte, das sich in seinen heimischen Gauen herausgebildet hatte und das auch in unseren Konstanzer Bilderfolgen zu Tage trat. So erreichte er, überdies in Kolorit und Technik durch das Vorbild der Niederländer angeregt, jenen neuen harmonischen Zusammenklang, der trotz mannigfacher Schwächen, in der Zeichnung, seinem Werk immer noch unsere Bewunderung sichert.

Nehmen wir jetzt noch zur Ergänzung unserer vergleichenden Betrachtungen über die Konstanzer Malerei das Hauptwerk ihrer Miniatorenschule aus dem XV. Jahrhundert hinzu, nämlich die Illustrationen zu Ulrich von Richenthals Chronik des Konstanzer Konzils.

Kautzsch [171] erwähnt neun Codices, die auf ein verlorenes Original zurückgehen, das Richenthal nach dem Konzil verfaßte und mit Bildern schmücken ließ. Von den erhaltenen Abschriften geht keine vor die Mitte des XV. Jahrhunderts zurück. Die einzelnen Handschriften unterscheiden sich aber beträchtlich voneinander; der Kopist hielt sich eben nicht streng an die Vorlage und brachte namentlich in den Kostümdetails Modeelemente seiner Zeit hinein. Am schwächsten tritt dies in dem Exemplar der Prager Universitätsbibliothek zu Tage, worin die Tracht der Konzilszeit zum Teil festgehalten wird, während

---

zu Hohenfurt, sowie an die älteste Nürnberger Schule (vgl. Thode, a. a O.) mit den Altarwerken ihres Hauptmeisters Berthold in S. Lorenz zu Nürnberg und im Berliner Museum (abgebildet bei Janitschek, Gesch. der deutschen Malerei [Berlin. 1890] S. 206 und Einschaltbild dazu).

[170] Eine gewisse Zwischenstufe glaubten wir in den Marbeschen Bildern zu erkennen.

[171] Zeitschr. für Gesch. des Oberrheins, N. F., B. IX (1894), S. 446 ff.

die andern Handschriften ausgesprochen Kostüme aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts wiedergeben. Der Prager Kodex zeigt beispielsweise in der Frauenkleidung genau die langen, geschlitzten Hängeärmel, aus denen die andersfarbigen Unterärmel hervorsehen, wie wir sie beim Troß'schen Fragment und auf der 3. Szene der Nikolauslegende trafen. Ganz übereinstimmend ist die Gewandung der Kleriker, selbst bis auf die Mantelschließen und die Farbengebung. Aehnlichkeiten finden sich weiter in der Anordnung des Kopftuches der Frauen, der Form von Tasche und Schreibrohr. Der Gesichtstypus erweist sich als gleichfalls verwandt mit dem auf den Bildern in der Nikolauskapelle. Auch dort das Betonen und Herausarbeiten der runden vollen Formen. Die Augen sind zwar sehr skizzenhaft behandelt, wirken aber auch groß und kugelig; die breite, hohe Stirn, der volle Mund mit der kleinen Unterlippe, das kräftig vortretende Kinn, alle diese Merkmale kehren in der Prager Handschrift wieder, nur ist hier alles sehr viel weiter fortgebildet, mit schärferem Blick der Natur abgelauscht. Trotz einer gewissen Flüchtigkeit in der Ausführung wird mit wenigen Mitteln verhältnismäßig viel erreicht, wennschon nach dieser Seite hin die Handschriften von Konstanz und Wien vorangehen. Letztere bekundet neben manchen allgemeinen Bildungen eine bewundernswerte Differenzierung der Charaktere in Gesichtstypus und Gebärde. Sämtlichen Handschriften gemeinsam ist das Fehlen alles landschaftlichen Beiwerks; wir dürfen das also auch für das Vorbild annehmen. Dagegen widmeten die Maler der Urschrift ihre besondere Aufmerksamkeit der Architektur; dies klingt selbst in den schwächeren Kopien noch deutlich vernehmbar nach.[172] Es kann kein Zweifel darüber bestehen: die Illustratoren Richenthals waren bestrebt, die zu schildernden Räumlichkeiten des Domes, der bischöflichen Pfalz, des Kaufhauses usw., wie sie jeder Konstanzer kannte, der Wirklichkeit möglichst entsprechend, selbst mit untergeordneteren Details wiederzugeben. In zahlreichen Fällen sind wir noch im Stande, die Richtigkeit der Angaben nach-

---

[172] Daß diese Architekturdarstellungen nicht Beigaben der späteren Kopisten sind, wies Kautzsch in dem genannten Aufsatze nach.

zuprüfen und wir müssen die scharfe Beobachtungsgabe dieser Künstler, vor allem aber ihr für jene Zeit hoch entwickeltes Raumgefühl bewundernd anerkennen. Mögen auch noch manche Unrichtigkeiten vorkommen, so stehen die Figuren doch in einem gewissen logischen Verhältnis zur jeweiligen Umgebung.

In diesen beiden Punkten unterscheiden sich die Richenthal-Illustrationen prinzipiell und zu ihrem Vorteil von unsern Wandbildern, deren Entstehung höchstens ein Jahrzehnt hinter den Urbildern jener zurückliegen dürfte.

Wir müssen also der Wandmalerei gegenüber in Konstanz für das erste Drittel des Jahrhunderts eine eigene Miniatorenschule statuieren, die obengenannte Vorzüge in hohem Maße herausgebildet hatte und über eine flotte, sichere Technik verfügte, welche vorzugsweise aufs Malerische gerichtet war.

In ähnlicher Weise entwickelte sich in den zwanziger Jahren die Miniaturmalerei am Niederrhein, im Elsaß und im Donaugebiet (Regensburg), nur daß hier mehr Gewicht auf das Landschaftliche gelegt wurde, während in den schwäbischen Gegenden der Mensch im Vordergrund der künstlerischen Interessen stand, und daher hier die Freude an charaktervollen Köpfen überwiegt.[173] Dieses realistische Erfassen der Natur war natürlich eine Errungenschaft des XV. Jahrhunderts. Die frühere Zeit hatte sich mit einer möglichst klaren Darstellung des Wesentlichen begnügt; alles zufällige Beiwerk blieb weg. Eine eigentlich realistische Auffassung des Menschen und der Landschaft war dieser Periode noch fremd. Ansätze dazu, namentlich in der Tracht und im Gerät, finden wir freilich des öfteren; sie bahnen die neue Richtung an.

Diesen Auffassungen gegenüber, sowie auch im Gegensatz zu unseren Wandgemälden, geben Richenthals Miniaturen die Ereignisse etwa so wieder, wie sie ein idealer Zuschauer von einem Punkt aus wahrnehmen würde; wir haben also einen Ausschnitt der Wirklichkeit mit ihren Zufälligkeiten. Das bedeutet aber ein ganz anderes, fortgeschritteneres Prinzip, als das den Wandbildern zugrunde liegende. Wir dürfen diese da-

173 So erklärt sich wohl auch das Fehlen der landschaftlichen Umgebung auf den Bildern der Nikolauskapelle.

her mit der Richenthalschen Miniatorenschule nicht in näheren Zusammenhang bringen. Das Gemeinsame resultiert aus der Eigenart der Formenanschauung dieser Lokalschulen auf Grundlage des allgemeinen Stilcharakters der Zeit.

Zur vollen Würdigung unseres unbekannten Meisters und seiner Stellung fest umschriebenen Künstlerpersönlichkeiten gegenüber, müssen wir noch die wichtigsten Werke der seit der Mitte des XV. Jahrhunderts immer mehr aufblühenden Tafelmalerei des oberdeutschen Gebietes in Betracht ziehen. Ihre künstlerischen Erfolge stützen sich doch zum größten Teil auf die Vorarbeiten jener Meister aus der Bodenseegegend, die der Buch- und Wandmalerei neues Leben zuführten.

Was uns hier als tastender Versuch erscheint, als dunkles Ahnen von neuen Zielen, das tritt uns mit einemmal klar und greifbar entgegen im Werk eines Multscher, Witz oder Moser.

Von ersterem braucht hier nur sein Frühwerk, der Flügelaltar von 1437 (jetzt im Berliner Museum) herangezogen zu werden.[174] Multschers packende Realistik führt uns gleich ins volle Leben hinein. Da ist nichts von einfachem, klarem Silhouettenstil zu spüren. Gedrängte Menschenmassen füllen die nur wenig tiefe Bühne; sie überschneiden sich beliebig. Auf schönlinige Komposition, wie sie in seinem späteren Altar zu Sterzing (von 1458) auftritt, ist hier noch ganz verzichtet. Kraftvolle, derbe Gestalten, voll herausmodelliert, deuten auf das Bestreben des Malers, seine Bilder plastischen Werken anzunähern, eine Tendenz, die im Sterzinger Altar noch viel auffallender hervortritt. Mangelndes Raumgefühl, verstärkt durch den noch vorherrschenden «horror vacui», Unsicherheit in der Beherrschung perspektivischer Probleme und Verzicht auf Landschaft verraten den Meister des Uebergangs aus einer im Konventionellen erstarrten Kunstrichtung zu lebensvoller Naturschilderung. Von Archaismen sei der auf derselben Szene wechselnde Maßstab der Figuren genannt. Diese haben das Weiche, Gotische abgestreift. Zu den gedrungenen Körpern mit ihren eindringlichen Gebärden paßt die aufs Charakteristische,

---

174 Vgl. Friedländers Publikation im Jahrbuch der Königl. Preußischen Kunstsammlungen, B. 22 (1901) S. 253 ff.

Eckige und Knorpelige ausgehende Typenbildung, worin sich ein völlig anderer, weit persönlicherer Zug, als bei unserem Nikolaus-Meister, kundgibt. Auch in der farbigen Bilderscheinung zeigt sich der große Fortschritt des Ulmer Malers über seinen Konstanzer Kollegen. Statt der Buntfarbigkeit des letzteren, gedämpfte harmonische Farbenakkorde mit fein berechnetem Spiel des Helldunkels.

Mit diesem Altarwerk hob Multscher die Kunst seiner Zeit in gewaltigem Ruck plötzlich empor. Mag ihn Witz an plastischer Durchbildung, an Gefühl für Raum, Landschaft und malerische Effekte übertreffen, mag Moser ihn durch sein Schönheitsgefühl und seine perspektivischen Probleme in den Schatten stellen, in rücksichtslosem, packendem Realismus kann sich keiner von ihnen mit ihm messen.

Eine ganz andere Natur tritt uns in dem aus Rottweil gebürtigen Konrad Witz [175] entgegen, dem Basel insbesondere seinen Ruhm als Zentrum der Tafelmalerei im zweiten Drittel des XV. Jahrhunderts verdankt.

In der Gesichtsbildung liegt bei Witz vielleicht eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Typus unseres Konstanzer Meisters vor, was sich aus der gleichen Vorliebe für derbkräftige Formen mit starker Betonung des Knochenbaus erklärt. Durch das eigenartig spitze Untergesicht, wie Witz es liebt, unterscheidet er sich jedoch sehr von der gleichmäßig rundlichen Auffassung unseres Meisters. Im übrigen tritt uns Witz in seinem künstlerischen Werk als ausgesprochene Individualität entgegen, deren hervorragendes Können einen Vergleich mit den großen niederländischen Malern seiner Zeit nahelegt. Ihren Tendenzen begegnete der Basler Meister mit seinem ungewöhnlichen Wirklichkeitssinn, und aus Anregungen von den Niederlanden her scheint ihm auch ein Hauptvorzug erwachsen zu sein, seine bewundernswerte Raumbehandlung, wie sie in den beiden

---

[175] Das Werk des Konrad Witz. Festschrift zum 400. Jahrestag des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen. (Basel, 1901) II, 2, Taf. 20—34 (Text von D. Burckhardt). Vgl. auch Schmarsow, Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des XV. Jahrhunderts (1430-60), [Des XXII. Bandes der Abhandlungen der philol.-hist. Klasse der Kgl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, Nr. II] Leipzig, 1903.

Bildern zu Neapel und Straßburg hervortritt. Offenbar durch die Skulptur angeregt, sucht Witz eine geradezu illusionäre Plastik bei seinen Gestalten zu erreichen und tritt damit aus dem Rahmen der Bestrebungen heraus, die den Nikolaus-Meister leiteten. Noch mehr gilt das von der Landschaft, die im Werke des letzteren überhaupt keine Rolle spielt, während der Hauptruhm des Baslers gerade in jenem Genfer Bilde mit Petri Fischzug begründet liegt, worin eine bis ins Einzelne getreue Wiedergabe einer bestimmten Gegend zum erstenmal in der deutschen Tafelmalerei auftritt. Freilich kam wohl auch hier die Anregung vom Nordwesten.

Werfen wir endlich noch einen Blick auf das Hauptwerk der frühen schwäbischen Tafelmalerei, auf den Magdalenenaltar des Lukas Moser von Weil von 1431 [176] in der Kirche zu Tiefenbronn.[177]

Das prächtige Werk führt uns in seinen Darstellungen aus dem Leben des Lazarus und der hl. Magdalena sofort mitten hinein in die neuerschlossene Welt realistisch malerischer Naturauffassung, aber es zeigt sie uns verklärt von einem Hauch duftiger Poesie. Seinen Typen verleiht Moser ein durchaus selbständiges Gepräge. Charakteristisch ist die hohe, gewölbte Stirn, das lange, im vortretenden Kinn spitz zulaufende Untergesicht und der volle, etwas gekniffene Mund. Die leichtgekrümmte, meist überhängende Nase tritt ohne Einsenkung an der Wurzel aus der Stirn. Eigenartig behandelt der Meister Ohr und Auge. Letzteres namentlich erinnert bei den Frauen fast an Cranachs geschlitzte Bildungen. Auch Moser bevorzugt die volle Gesichtsbildung unter Betonung des Schädels, nur übertrifft er weit jene Versuche, die wir bei unserem freilich älteren Nikolaus-Meister fanden. Mosers Typen erheben sich vielfach zu bedeutenden Charakteren. Man vergleiche nur etwa die Gruppe der Schlafenden. Da ist nichts mehr von der hergebrachten schematischen Art der Charakteri-

---

[176] Nach Schmarsow, a. a. O., S. 88 und 93 wäre die Jahreszahl 1451 zu lesen. Er bringt dafür gewichtige innere Gründe vor, die mir die frühere Lesart auszuschließen scheinen.

[177] Vgl. die Publikation der Kunsthistorischen Gesellschaft für Photographische Publikationen, Jahrg. V (1899).

sierung; da sind aber auch die von der Oelbergszene her überkommenen Motive des Schlafens mit völlig neuem Leben erfüllt.

Diese Szene bekundet zugleich das ausgebildete Schönheitsempfinden des Meisters für Abrundung und Geschlossenheit der Komposition.[178] Hier, wie beim Gastmahl im oberen Teil des Altars, jenes geschickte Gruppieren durch anmutiges, aber motiviertes Zusammenneigen der Köpfe, das, wenn auch weniger vollendet, den Meister der Nikolauskapelle auszeichnete. Gegenüber der Figurenfülle bei Multscher, Beschränkung auf wenige Hauptfiguren als Träger der Handlung. Daher die beruhigende Klarheit der Szene. Das Mittelbild der Schlafenden, oder noch mehr die Kirchenszene bot dem Maler Gelegenheit, sein erstaunliches Raumgefühl zu entwickeln. Gleich Witz verwendet er kräftige Schlagschatten, um die an sich schon malerisch modellierten Gestalten von dem realistisch wiedergegebenen Hintergrund abzutrennen. Mit Witz teilt Moser die Vorliebe für perspektivische Architekturdarstellungen und Durchblicke in Innenräume nach Art der Niederländer, offenbar eine Frucht seiner Kenntnis niederländischer oder italienischer Bilder.

Alle in jener Zeit auftretenden Probleme finden im Meister des Magdalenenaltars einen hervorragenden Interpreten. Am erstaunlichsten scheint sein Verständnis für Einheitlichkeit der Bildanschauung, wie sie bei der Verschiedenartigkeit des Schauplatzes von Außenansichten und Innenräumen in dem genannten Werke zu Tage tritt. Ein weiterer sehr schätzenswerter Vorzug liegt dann in der intimen Behandlung der Landschaft, die, wie in der reizenden Schiffszene mit dem silberglitzernden Wasser und den fernen Bergerhebungen, seinen empfänglichen Blick für charakteristische Naturschönheiten verrät. Wiederum ein Berührungspunkt mit Witz. Angesichts namentlich der letztgenannten Qualitäten des Moserschen Werkes kann unser Nikolaus-Meister natürlich damit nicht in Vergleich gebracht werden.

Näher als bei den bisherigen Beispielen liegt die Parallele

---

178 Vielleicht darf man auch hier wieder Anregungen von außen her annehmen.

mit einem Erzeugnis Konstanzer Kunstübung, nämlich mit den Skulpturen der im Vorigen genannten Schneckenstiege vom Jahr 1438 im Thomaschor. Wie anderwärts, wird man auch für die Bodenseegegend annehmen dürfen, daß die Plastik in ihrer Entwicklung der Malerei vorauseilte und so für diese vorbildlich werden konnte. Dennoch scheint ein so fortgeschrittenes Werk für diese Zeit immerhin auffallend, besonders hinsichtlich des unruhigen, auf malerische Wirkung ausgehenden, knitterigen Gefältes [179], das sonst in der deutschen Plastik erst gegen die Mitte des Jahrhunderts auftritt. Möglich, daß die Chronisten uns irrig berichtet haben. Jedenfalls finden wir auch in diesen Reliefs die etwas untersetzten Gestalten von derbkräftiger Formenbildung wie bei unserem Nikolausmeister, nur in verstärktem Maße wieder. Die Gesichtstypen sind sehr voll, aber von ovalem Umriß. Im Kopfe Josefs ist der dem Eremiten zugrund liegende Typ zu bäuerischer Schwerfälligkeit weiter gebildet; mit derbem Griff faßt seine große Hand den Krückstock. Bei aller Feinheit des architektonischen Aufbaus haftet doch den Figuren ein manirierter Zug an, der sie der Empfindung nach von unsern Bilderzyklen weit abrückt. Diese dürften also, sofern sie nicht von einem archaisierenden Künstler herrühren, kaum nach 1438 entstanden sein. Damit stimmen aber auch unsere früheren Annahmen überein.

Auf Erzeugnisse des ausgehenden XV. Jahrhunderts, wie die Wandgemälde der St. Silvesterkapelle des Konstanzer Münsters vom Jahr 1475 braucht hier nicht eingegangen zu werden, da sich in ihnen die Ueberleitung zur naturalistischen Formensprache des XV. Jahrhunderts natürlich vollzogen hat.

Wollen wir nun den Wandgemälden unserer Nikolauskapelle ihren Platz in der Reihe der übrigen in Konstanz noch vorhandenen Denkmale anweisen, so werden wir sie zeitlich zwischen das Wandbild aus der Dominikanerkirche nebst dem großen hl. Christoph einerseits, und die Darstellung mit den drei, thronenden Figuren in der Margaretenkapelle sowie die

---

[179] Eine gewisse Verwandtschaft zeigt die Gewandbehandlung auf dem Tucher-Altar in der Frauenkirche zu Nürnberg. Vgl. Thode. a. a. O., Taf. 8 und 10.

Reliefs der Schneckenstiege, eventuell auch die Kreuzigung der Margaretenkapelle andererseits einfügen müssen.

Ihre Entstehungszeit fällt daher etwa zwischen die Jahre 1410 und 1440. Nehmen wir die Mitte dieser Periode, so dürften wir in Anbetracht der übereinstimmenden kostümlichen Details den Zeitpunkt annähernd genau ermittelt haben.

Eine Stiftung zur Ausstattung des Domes mochte in jener Zeit für den Konstanzer Bürger immerhin verlockend gewesen sein; hatte doch Papst Martin V. anno 1418 auf sieben Jahre hinaus allen denen, die zur Förderung und zum Ausbau des Münsters beitrugen, einen jedesmaligen 40 tägigen Ablaß erteilt.[180]

Der farbige Schmuck der St. Nikolauskapelle fällt demnach in die letzten Regierungsjahre des Bischofs Otto III. von Hochberg und Markgrafen von Röteln, eines Ahnherrn des badischen Regentenhauses. Zahlreiche zeitgenössische Berichte rühmen den Kunstsinn dieses Bischofs, der die Künstler durch reiche Aufträge förderte, der alles aufbot, den Dom prächtig auszugestalten und zu schmücken. So hat er auch die Margaretenkapelle als seine Grabkapelle einwölben [181] und nebst dem obengenannten dreiteiligen Gemälde [182] mit jenem prächtigen Kreuzigungsbilde ausstatten lassen, das uns, nebst der später erstellten Sarkophagstatue, sein markantes Bildnis überliefert hat. —

Geschichte der Nikolaus-Kapelle.

Aus einer eingehenden Untersuchung [183] über die Baugeschichte des Konstanzer Münsters ergibt sich, daß die St. Nikolauskapelle über dem Kreuzgang nicht mit jener identifiziert werden darf, die zuerst in einer Urkunde vom Jahre 1288 als

180 F. X. Kraus, Kunstdenkmäler, B. I. S. 115.

181 F. X. Kraus. Kunstdenkmäler, B. I, S. 175.

182 Dies erhellt aus den drei darauf befindlichen Wappen, die genau so auf dem Sarkophage wiederkehren.

183 Die auf Grund neu erschlossener Urkunden gewonnenen Resultate konnten in dem knappen Rahmen vorliegender Arbeit keine Aufnahme finden und sollen daher bei anderer Gelegenheit veröffentlicht werden.

«beim Kreuzgang» befindlich erwähnt wird [184] und deren genauere Lage «super ambitu ecclesiae» aus einer späteren Urkunde vom Jahre 1313 hervorgeht.[185] Es kann sich vielmehr nur um einen Um- oder Neubau handeln und dieser dürfte in Anbetracht der mit der oberen Sakristei übereinstimmenden Architekturformen der Fenster frühestens dem ausgehenden XIV. Jahrhundert, wenn nicht bereits dem XV. Jahrhundert angehören. Im letzteren Fall müßte der Umbau allerdings vor das zweite oder dritte Jahrzehnt fallen, da, wie wir sahen, in dieser Zeit die farbige Ausschmückung des Raumes und damit auch die der Fenstergewände erfolgte.

Die Kapelle war also in den ersten auf das Konstanzer Konzil folgenden Jahrzehnten sicher im Gebrauch. Sie besaß eine flache Decke und wurde vom Thomaschor aus durch das schmale Pförtchen betreten. Eine Quermauer mit Türöffnung trennte den Kapellenraum von der kleinen Sakristei nebenan. Diese Querwand trug wohl gleichfalls farbigen Schmuck, vielleicht ein Wandgemälde als Altarbild, sofern dieses nicht bereits als Tafelgemälde auf einer Retabel Platz gefunden hatte, wie wir eine solche auf der zweiten Szene der Nikolauslegende sahen.

Es erscheint nun auffallend, daß das untere, kleinere Wandkästchen neben dem Altare in der romanischen Außenmauer des nördlichen Querschiffs im späteren XV. Jahrhundert bereits nicht mehr gebraucht wurde. Diese Tatsache ergibt sich aus Folgendem: Als man gegen Ende des XV. Jahrhunderts eine große Wandnische für eine plastische Steingruppe, den Tod Mariae darstellend, im Thomaschor in die romanische Nordmauer eintiefte, fiel die steinerne Rückwand des unteren Kästchens hinweg. Die Nische wurde dann mit Backsteinen hintermauert, wodurch das Kästchen wieder eine Rückwand

[184] G. — L. — A. $\frac{5}{940}$. Darnach erwirbt der Nikolausaltar Grundbesitz in Tägerwile: «... vice et nomine altaris sancti Nycolai sito prope ambitum Ecclesiae Constanciensis..» — Die Kapelle wird weiterhin als außerhalb des Münsters, doch ohne nähere Bezeichnung ihrer Lage erwähnt in einer Urkunde von 1293 (vgl. Beyerle, Grundeigentumsverhältnisse und Bürgerrecht im mittelalterlichen Konstanz. B. II [Heidelberg. 1902] Nr. 96. S. 110).

[185] Beyerle, a. a. O., Nr. 144, S. 182: «... viro Alberto, capellano capelle sancti Nicolai constitute super ambitu ecclesie Constanciensis...»

erhielt. Dabei verwandte man sehr reichlichen Mörtel, der zu allen Fugen herausquoll und in großen Brocken auf dem Boden des Schränkchens bis heute liegen blieb. Eine solche Unordnung wäre aber gewiß beseitigt worden, sofern das Kästchen fernerhin noch zur Aufbewahrung von Meßgerät gedient hätte. Diesen Dienst versah damals also wohl das obere Wandschränkchen allein.

Höchstens ein Jahrhundert hindurch mochte die St. Nikolauskapelle ihrer ursprünglichen Bestimmung erhalten geblieben sein. Neue Bedürfnisse machten sich geltend. Die alte, flache Holzdecke wurde, jedenfalls ihrer Feuergefährlichkeit halber, durch schwere Rippengewölbe ersetzt. Alles scheint das Streben zu verraten, den Raum zu einem möglichst gesicherten Gelaß umzugestalten. Darauf deutet schon das Vergittern der Fenster. (Die dafür erforderlichen Löcher in den äußeren Fenstersteinen wurden später bei Einsetzung des neueren Gitters zugestrichen.) So wurde damals wohl auch die östliche Quermauer beseitigt, der alte Zugang vom Thomaschor aus vermauert und die Kapelle mit der zugehörigen kleinen Sakristei zu einem Raume vereinigt. Die Einteilung in drei Joche entspricht der früheren: die beiden westlichen Joche umfassen die eigentliche Kapelle, das andere Joch den Nebenraum. Die Rippen laufen nach spätgotischer Art in der Wand spitz aus. Die primitive, plumpe Art ihrer Profilierung und die schwerfälligen Schlußsteine weisen sich als Produkte einer Zeit aus, der das Verständnis für die Feinheit gotischer Formenbildung abhanden gekommen war und gehören jedenfalls dem XVI. Jahrhundert an.

Diese Periode sollte für die Kunstschätze des Konstanzer Münsters verhängnisvoll werden. Als die Flutwelle der Reformation, begünstigt durch den Bund mit den Schweizern, auch über Konstanz hereinbrach, ward die Stadt ein Schauplatz erbitterter religiöser Kämpfe, die sowohl in öffentlichen Disputationen, als auch in scharfen, tendenziösen Schriften zum Austrag kamen. Immer größere Verbreitung fand die neue Lehre, besonders auch unter dem Klerus, obschon Bischof Hugo von Hohenlandenberg sein Möglichstes tat, dies zu verhindern. Die religiöse Spannung zwischen den beiden Parteien erreichte einen gewissen Höhepunkt, als der Rat von Konstanz der

unter seinen Mitgliedern vorherrschenden Stimmung dadurch Ausdruck gab, daß er die Wallfahrten untersagte und die Kleriker, entgegen der stets bewahrten Tradition, der weltlichen Gerichtsbarkeit unterstellen wollte. Bischof Hugo protestierte feierlich gegen diese Eingriffe in die kirchliche Machtbefugnis; der Rat aber bestand auf seinem Ansinnen. Da verlegte der Bischof im Jahre 1526 seine Residenz nach Meersburg. Das Domkapitel übersiedelte gleichzeitig größtenteils nach dem nahen Ueberlingen, das der reformatorischen Bewegung nicht beigetreten war und sich dafür Karls V. besonderer Gunst erfreute.

Nun konnten die Bilderstürmer in Konstanz ungestört ihr brutales Handwerk beginnen. Die Schulthaißische und die Petershauser Chronik berichten darüber fast gleichlautend Folgendes: «Den 24t. Jully ist aller Päpstl. gottesdienst aufgehebt und abgestellt. Daneben ist den Kirchen pflegern Conrad Zwilchen und Thomas Huetlin befohlen, daß sie alle Bild, heiligen oder götzen, die zu verehrung in d. Kirchen, und sonsten aller orthen wären ausgestellt oder gemahlt, mit samt den altären alliglich doch ohne Pracht und großes Geschell, sond. nach und nach abbrechen, zerschlagen und vernichten sollen, das ist geschehen doch maniglich, die eigene bildniß und heilige gehabt, oder des orths gemacht hat, zugelassen, die selbsten hinzunemmen, und wohin er wollt, zu führen» (Schober, das alte Konstanz, I, S. 37).[186]

Die bestehenden Altäre wurden vernichtet, Bildwerke, Kruzifixe und Gemälde aus der Kirche geschafft oder zerstört.[187] Mit den alten Wandbildern scheint man gnädiger verfahren zu sein, wenigstens läßt sich an den vorhandenen Resten von planmäßiger Zerstörung nichts bemerken, und von einer Ueber-

---

[186] Vgl. auch den bei Eiselein (Geschichte und Beschreibung der Stadt Konstanz [1851] S. 146) mitgeteilten Brief des Konstanzer Reformators Zwick an seinen Gesinnungsgenossen Blarer, worin es heißt: «... es geht hier den Götzen übel, obwohl sie es traulicher mit uns, als wir mit ihnen meinen; ihre Klage und Bekenntniß ist in der Anlage zu lesen». Mit dieser «Anlage» scheint ein Gedicht des schweizerischen Reformfreundes Venner Manuel gemeint zu sein, das den Titel führt: «Klagred der armen Gözen und Tempelbild und Bekantnuß, wie sie keiner Ehren wert seien.»

[187] F. X. Kraus, Kunstdenkmäler, B. I. S. 126. – Von den Tafelbildern haben sich nur zwei spätgotische Flügeltüren in unsere Tage gerettet. Sie befinden sich jetzt in der Karlsruher Galerie unter Nr. 31 u. 48.

tünchung ist nirgends die Rede. Dagegen deutet die laut Inschrift 1585 erfolgte Restauration der spätgotischen Wandmalerei in der St. Silvesterkapelle darauf hin, daß das Gemälde zu Tage lag; freilich mochte es unter dem Bildersturm gelitten haben.

Traurige Spuren dieser Zeit sehen wir heute noch in der Vorhalle des Münsters, wo die verstümmelten Konsolen ihres Statuenschmuckes beraubt sind. Da scheint es denn wohl begreiflich, daß die Kurie, besorgt um die Kleinodien des Münsterschatzes, deren Ueberführung an einen gesicherteren Ort anstrebte. Diesem Vorhaben widersetzte sich jedoch der gestrenge Rat der Stadt und warf sich nun selbst als Schützer und Verwalter des Domschatzes auf. Daher ließ er anno 1530 Zierraten und Kleinodien in die Domsakristei bringen und dort verwahren und bewachen.[188]

Es frägt sich nun, welcher Raum unter der «Domsakristei» verstanden werden soll. Die kleine Sakristei der St. Nikolauskapelle kann natürlich nicht in Betracht kommen, eher die heute noch im Gebrauch befindliche untere Sakristei. Jedenfalls scheint aus der oben genannten Nachricht hervorzugehen, daß der Schatz bisher nicht in dieser «Sakristei» untergebracht war. Leider gibt das aus dem Jahre 1343 herrührende Schatzverzeichnis[189] den Aufbewahrungsort nicht an. Ein späteres dagegen vom Jahre 1555 besagt, daß es in der «Sakristei» ausgefertigt sei.[190] Dieses Verzeichnis wurde nach der 1551 erfolgten Wiederherstellung des Katholizismus in Konstanz und der Wiedereinweihung des Domes angefertigt und bekundet, daß der Schatz sich noch immer in der «Sakristei» befand, wohin ihn der Rat hatte bringen lassen. An diesem Ort verblieben die Kleinodien auch in den beiden folgenden Jahrhunderten, denn als im Jahre 1795 das Silber des Münsterschatzes begutachtet wurde, das der Kaiser vom Domkapitel als Darlehen bewilligt bekam[191], erscheint wiederum die Sakristei als Aufbewahrungsort.

---

188 Eiselein, a. a. O., S, 146 f. Leider gibt der Verfasser nicht an, woraus er diese Nachricht geschöpft; es wäre wichtig den Wortlaut der Quelle zu kennen zur Bestimmung des betr. neuen Aufbewahrungsortes.
189 Publ. bei F. X. Kraus, Kunstdenkmäler. B. I. S. 211.
190 Publ. ebenda, S. 217.
191 Freiburger Diözesanarchiv, B. VI (1871), S. 239.

Nun kann man aber doch nicht annehmen, daß der reiche Münsterschatz in der unteren Sakristei, die von jeher als solche diente [192], aufbewahrt wurde, zumal da die Münsterbibliothek hier untergebracht war; der Raum wäre sonst wohl für die tägliche Benutzung zu sehr beschränkt worden. Auch wird man als Schatzkammer ein Gelaß voraussetzen dürfen, das mit einem genügenden Verschluß versehen und nicht ohne weiteres zugänglich war, wie dies bei der Sakristei des Kultes wegen nicht vermieden werden konnte. Außerdem fehlen in letzterer die alten Schränke, während die obere Sakristei, der frühere Kapitelsaal, besonders aber die Nikolauskapelle solche aufweisen. Dazu kommt noch der Umstand, daß die untere Sakristei sowohl gegen den Chor hin, als auch nach den oberen Räumlichkeiten zu keinen genügend sicheren Türabschluß aus alter Zeit besitzt. Das Gleiche gilt auch von der oberen Sakristei, wenigstens hinsichtlich ihrer Ausgänge nach dem heutigen Kapitelsaal und der unteren Sakristei zu.

Im übrigen kann der Münsterschatz natürlich auch nicht in der obern Sakristei verwahrt gewesen sein, solange sie als Kapitelsaal diente. Dagegen spricht schon die Einrichtung und Einteilung der noch erhaltenen auffallend tiefen spätgotischen Schränke, die ihre Bestimmung zur Aufnahme von Paramenten unzweifelhaft verraten.[193]

Nun befindet sich im östlichen Teile der Südwand der obern Sakristei, noch heute durch eine alte, schwere eiserne Türe verschließbar, das sog. Archiv. Es ist ein etwas länglicher Raum, ca. 6 m lang und 5 m breit. Die Ostseite stößt an den Rundbau der Mauritiuskapelle. Die starken Mauern werden nur von drei engen Fensterschlitzen durchbrochen. Dadurch wirkt der Raum turmartig fest.

---

[192] Daß dies zu Anfang des XV. Jahrhunderts der Fall war, erhellt aus der oben angeführten Stelle der Richenthalschen Chronik, wonach das Sakramentshaus sich bei dem Sigental der Sakristei befand, d. h. bei dem Aufbewahrungsort für Urkunden. Die Verwahrung solcher Dokumente in der Sakristei ergibt sich aus einer Urkunde von 1260 (Beyerle, a. a. O., S. 49), sowie aus dem Katalog der Münsterbibliothek von 1343 (Serapeum, B. I [1840] S. 50). Ein späterer Zusatz aus dem Jahre 1425 berichtet von der Entleihung einer Anzahl Bücher aus der in der Sakristei aufbewahrten Bibliothek des Domes (Serapeum, B. I. S. 58).

[193] Dieser Gebrauch hat sich bis heute erhalten.

Die ganze Konstruktion und Einrichtung[194] bestimmt dieses Gelaß als die ursprüngliche Schatzkammer. Als weitere Sicherung hatte man, offenbar zur selben Zeit wie in der St. Nikolauskapelle die frühere Decke durch ein ebenso schwerfälliges Rippengewölbe ersetzt, wobei die schmalen, hohen Fenster teilweise zugemauert werden mußten, um den Ansatz der Rippen zu ermöglichen. Dieser Umbau mag aus der Zeit um 1530 herrühren, als der Schatz in den neuen, «Sakristei» genannten Raum überführt wurde. Seitdem wird man das Archiv aus der unteren Sakristei in die alte Schatzkammer verlegt haben; daher blieb ihr die Bezeichnung Archiv.

Welches aber war die neue Silberkammer? — Von den bisher besprochenen Räumlichkeiten kann, wie wir sahen, keine inbetracht kommen. Dagegen weist die mit ihrem Nebenraum zusammengezogene ehemalige St. Nikolauskapelle alle Eigenschaften auf, die von einer Schatzkammer verlangt werden mochten, weshalb sie auch heute noch diesen Zwecken dient. Sie vereint Geräumigkeit mit genügender Sicherung. Vier mächtige Schränke vor der Südwand bieten reichlichen Platz für die übrigens im Lauf der Jahrhunderte beträchtlich dezimierten Kleinodien und Kirchengeräte. Diese Schränke mit geschnitzten Randleisten und spätgotischer Maßwerkbekrönung stammen aus der Frühzeit des XVI. Jahrhunderts; die beiden großen sind sehr breit (ca. 4 m), dagegen auffallend wenig tief, gleich jenen in der alten Schatzkammer (im Gegensatz zu den Paramentenschränken der oberen Sakristei) und bestanden ursprünglich aus je zwei getrennten Abteilungen, die nach Art unserer sog. Brandkisten abgenommen werden konnten. Eine spätere Zeit fügte dann die beiden jeweils übereinanderstehenden Kästen zu einem einzigen zusammen und verstümmelte das bekrönende Maßwerk, damit die aus der Wand heraustretenden Rippen Platz fänden.

Diese Umgestaltung, sowie die Anordnung der Schränke mußte vor der Uebertünchung des XVII. Jahrhunderts erfolgt sein, da nicht die ganze Wand überkalkt wurde, sondern nur der über den Kästen frei bleibende Teil, wobei auch das Holz

---

194 So die nur wenig tiefen, aber sehr hohen Schränke mit zahlreichen Fächern.

einige Spritzer erhielt; so fügt sich die Kalkschicht genau in die Silhouette der Schränke bei ihrer heutigen Aufstellung.

Zur Sicherung des Raumes dienten dann nebst den Gewölben die schmalen, vergitterten Fenster, besonders aber der Türabschluß. Dieser befindet sich an der Außenseite der Ostwand, mithin in der oberen Sakristei und besteht aus einem schweren, rechteckigen Türflügel mit drei untereinander verbundenen Schlössern, die in feiner Ziselierung Motive des XVI. oder XVII. Jahrhunderts aufweisen. Die Türangeln sind in der romanischen Ecklisene der östlichen Querschiffwand eingelassen.

Eine weitere hölzerne, gleichfalls alte Tür, befindet sich dann an der Innenseite des Eingangs. Sie dient als Ersatz für die ursprüngliche gotische nach der kleinen Sakristei der Nikolauskapelle zu und wurde erst nach der Einwölbung angebracht; denn sie stieß, obschon ihre Form der spitzbogigen Türöffnung angepaßt ist, beim Oeffnen an die in der Ecke auslaufende Gewölberippe, so daß deren unterer Teil weggemeißelt werden mußte.

Aus den angeführten Gründen ergibt sich, daß mit der Bezeichnung «Sakristei» als Schatzkammer seit dem Jahre 1555 nur unsere St. Nikolauskapelle gemeint sein kann.

Die Benennung liegt nicht so ganz fern, da doch ein Teil des Raumes ursprünglich als Sakristei der Kapelle gedient hatte.[195] Damit wird es aber auch wahrscheinlich, daß die Umgestaltung und Einwölbung der Kapelle auf die Reformationsperiode zurückgeht, sei es, daß der Rat der Stadt diese Anordnung veranlaßte, als er die Verwaltung des Schatzes übernahm, sei es, daß die Kurie selbst nach Wiederherstellung des Katholizismus diese Sicherheitsmaßregeln traf.

Ueber die Zeit der Uebertünchung der Kapelle geben uns die mehrfach publizierten Rechnungen des Fabrikpflegers (in den Akten des Konstanzer Domfabrikfonds) aus den Jahren 1679—1683 hinreichende Auskunft.[196] Darin heißt es:

---

[195] Daß die Bezeichnung «Sakristei» auch auf andere Räume angewandt wurde, geht aus einer Urkunde von 1350 hervor (Beyerle, a. a. O., S. 321). Darin heißt es: in sacrario sive loco capitulari.

[196] Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees. B. X (1880) S. 63. Auch Schober, Das alte Konstanz (1881) H. IV, S. 52.

«Item alß dieselbe die ganze Kirchen sambt allen herumbstehenden Capellen ausgeweißet, ist ihm dafür bezahlt» . . . . 200 f. «Item den Creutzgang aller orthen aufzuweisen» . . . 70 f.

Ohne Zweifel verschwand damals auch der farbige Schmuck der St. Nikolauskapelle gleich den Wandbildern in der St. Silvesterkapelle und anderen Anbauten unter der nivellierenden weißen Hülle. Nur die Kreuzigung in der oberen Sakristei, sowie das Nischenbild der Margaretenkapelle blieb seltsamerweise vor diesem Schicksal bewahrt.

So schlummerten unbeachtet die altehrwürdigen Zeugen einer kunstfrohen Zeit, bis auch ihnen im XIX. Jahrhundert das freundliche Licht des Tages wieder scheinen sollte.

Uebersicht über eine Anzahl wichtiger älterer Denkmäler mit Darstellungen aus der Legende des hl. Nikolaus von Myra.[197]

Taufbecken von Zedelghem [XII. Jahrh.].
Taufbecken von Winchester [XII. Jahrh.].
Gemaltes Chorfenster in der Kirche von Civray [XII. Jahrh.]. (Vgl. Revue de l'art chrétien, B. 34 [1891] S. 116f.).
Zwei Silberreliefs auf dem Rahmen eines Mosaikbilds zu Burtscheid [frühgotisch].
Kasel aus St. Blasien im Stift St. Paul in Kärnthen [XIII. Jahrh.].
Kasel zu Anagni [frühgotisch].
Drei Glasgemälde in der Kathedrale zu Chartres [XIII. Jahrh.]. (Vgl. Revue de l'art chrétien, B. 34 [1891] S. 115).
Gemaltes Fenster mit 12 Szenen in der Kathedrale zu Bourges.
Gemaltes Fenster mit 24 Szenen in der Kathedrale zu Tours. (Vgl. Revue de l'art chrétien, B. 34 [1891] S. 116).
Gemaltes Fenster in der Kathedrale zu Troyes [heute zerstört]. (Vgl. Ebenda, S. 116).
Gemaltes Fenster in der Kathedrale zu Mans. (Vgl. Ebenda, S. 117).
Bischofsstuhl zu St. Nicolas in Troyes. (Vgl. Ebenda, S. 116).

---

[197] Es kann sich hier natürlich nicht um eine vollständige Aufzählung der noch erhaltenen Darstellungen handeln, sondern nur um eine kurze Uebersicht über die Beispiele der Malerei und Plastik, welche mir im Verlauf der Arbeit bekannt wurden. Für die Reihenfolge waren nach Möglichkeit chronologische Gesichtspunkte maßgebend. In Fällen, wo die Richtigkeit des Zitates nicht an der Hand von Abbildungen oder durch Augenschein nachgeprüft werden konnte, wurde jeweils die betr Quelle angegeben.

Tympanonskulptur über dem rechten Tor des Südportals der Kathedrale von Chartres. (Vgl. Didron und Schaefer, Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos [Trier, 1855] S. 350).

Gemaltes Fenster im südlichen Seitenschiff des Münsters zu Freiburg i. Br. [XIV. Jahrh.].

Darstellungen in der St. Nikolaikirche zu Soest. (Vgl. Detzel, Christliche Ikonographie, B. II [Freiburg i. Br., 1896] S. 550).

Darstellungen in St. Kunibert zu Köln. (Vgl. Ebenda, S. 550).

Giotteske Wandgemälde in der Capella del Sacramento der Unterkirche zu Assisi.

Giotteske Wandgemälde in der Capella del Sacramento von S. Croce zu Florenz.

Vier Tafelbilder von A. Lorenzetti in der Akademie zu Florenz.

Tafelbilder eines Altarwerks von Mariotto di Nardo in den Uffizien Nr. 20.

Wandbild in der Kirche von Rhäzüns [XIV. Jahrh.].

Wandbild in S. Niklausen bei Kerns. (Vgl. Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, B. 24, S. 257 f.).

Wandgemälde in der Marienkapelle des Großmünsters zu Zürich [XIV. Jahrh.].

Wandbild in S. Niklausen zu Hemmenthal.

Wandgemälde in der S. Georgskapelle bei Bonadutz. (Vgl. Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz [Zürich, 1876] S. 675).

Relief im Tympanon des südlichen Nebenschiffportals von S. Martin zu Colmar.

Fresko des Parri Spinelli in der Nikolauskapelle von S. Domenico zu Arezzo.

Wandgemälde von 1407 zu Terlan (Tirol). (Vgl. Detzel, a. a. O., B. II, S. 551).

Sieben Tafelbilder von Fra Angelico im Vatikan zu Rom und in der Sakristei von S. Domenico zu Perugia, sowie in der Pinakothek daselbst.

Drei Tafelbilder vom Meister des Carrandschen Triptychons in der Casa Buonarotti zu Florenz.

Wandgemälde mit 16 Szenen in S. Klerant zu Brixen. (Vgl. Detzel, a. a. O., B. II, S. 551).

Wandbild im Chor der Kirche zu Lansen (Baselland) [Mitte XV. Jahrh.]. (Vgl. Rahn, a. a. O., S. 663).

Tafelgemälde mit acht Szenen auf dem Hochaltar der S. Nikolaikirche zu Rostock.

Mehrere Szenen auf dem Hochaltar in S. Nikolai zu Jüterbog. (Vgl. Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters, B. I [Leipzig, 1883] S. 591).

Holzreliefs mit Szenen im Nationalmuseum zu München.

18 Szenen auf dem Nikolausaltar von 1525 in der Marienkirche zu Danzig. (Vgl. Detzel, a. a. O., B. II, S. 551, sowie Münzenberger, zur Kenntnis und Würdigung mittelalterlicher Altäre Deutschlands [Frankfurt a. M., 1885 ff.] S. 117).

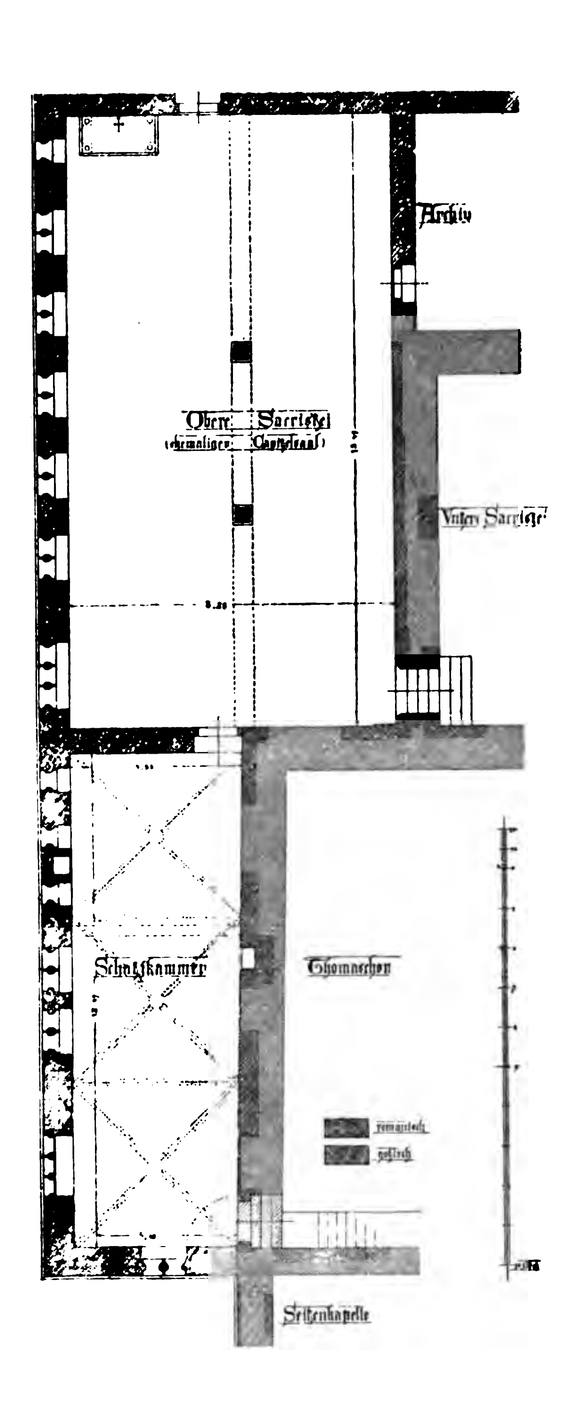
Einige Szenen auf dem Nikolausaltar zu Oberbobritsch (Sachsen). (Vgl. Münzenberger. a. a. O., S. 188).

Vier Reliefs auf dem Nikolausaltar von 1576 in einer Kapelle des nördlichen Seitenschiffs im Konstanzer Münster.

Tafelverzeichnis.

Tafel	I	Grundriß der oberen Sakristei und der Schatzkammer des Konstanzer Münsters.
»	II	Wandbild der Kreuzigung in der oberen Sakristei des Konstanzer Münsters.
»	III/V	Detailaufnahmen der Köpfe aus der vorgenannten Kreuzigung.
»	VI/XVII	Wandgemälde in der Schatzkammer (ehemaligen St. Nikolauskapelle) des Konstanzer Münsters mit Szenen aus der Legende des hl. Nikolaus von Myra folgenden Inhalts:
»	VI	Szene 1 Wunder nach der Geburt des Heiligen.
»	VII	Szene 2 Der jugendliche Nikolaus im Gebet.
»	VIII	Szene 3 Nikolaus stattet drei verarmte Jungfrauen zur Hochzeit aus.
»	IX	Szene 4 Der Vater der Mädchen dankt seinem Wohltäter.
»	X	Szene 5 Nikolaus wird zum Priester geweiht.
»	XI	Szene 7 Nikolaus stillt einen Seesturm.
»	XII	Szene 8 Nikolaus errettet die Bewohner der Stadt Myra vom Hungertod.
»	XIII	Szene 10 Nikolaus beschützt mehrere Seefahrer vor den Nachstellungen eines Dämons.
»	XIV	Detail zur vorigen Szene.
»	XV	Szene 11 Nikolaus befreit drei unschuldig zum Tod Verurteilte.
»	XVI	Detail zu Szene 11.
»	XVII	Szene 12 Tod des Heiligen.
»	XVIII	Einzelbild eines hl. Eremiten.
»	XIX/XX	Zyklus aus der Legende eines unbekannten Heiligen.

TAFELN.



GRUNDRISS DER OBEREN SAKRISTEI UND SCHATZKAMMER.



DIE KREUZIGUNG VON 1348.



DETAIL ZUR KREUZIGUNG.
Christus.



DETAIL ZUR KREUZIGUNG.
Maria.

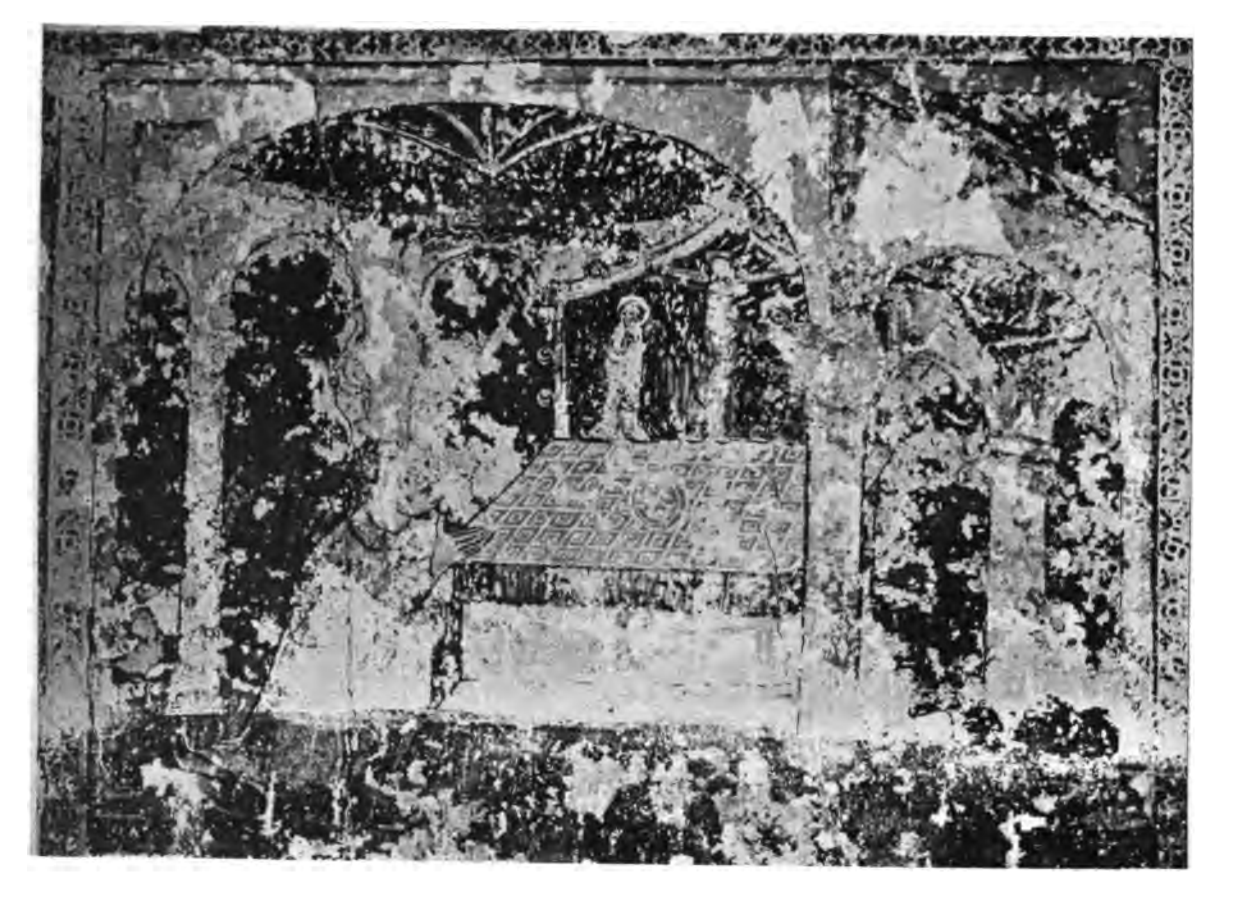


DETAIL ZUR KREUZIGUNG.
Johannes.





SZENE 1.



SZENE 2.



SZENE 3.

Taf. IX



SZENE 4.



SZENE 5.



SZENE 7.

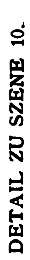


SZENE 8.

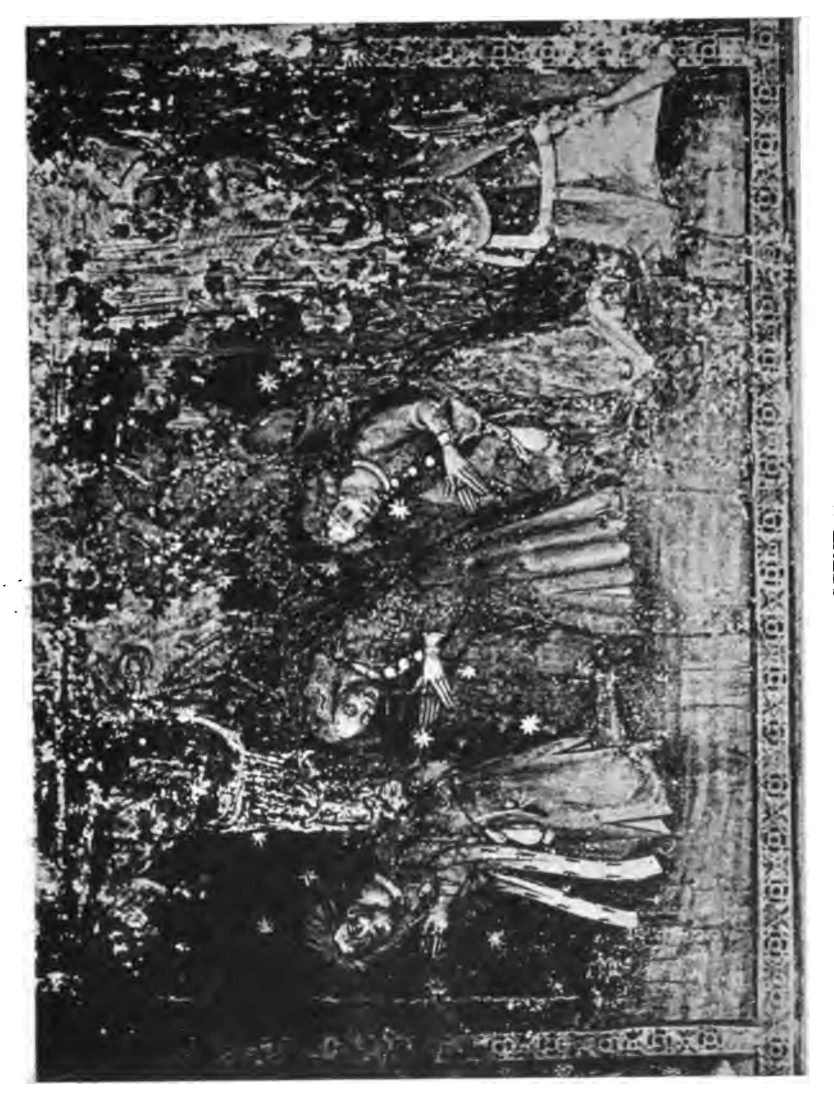


SZENE 10.

Taf. XIV



DETAIL ZU SZENE 10.



SZENE 11.



DETAIL ZU SZENE 11.



SZENE 12.

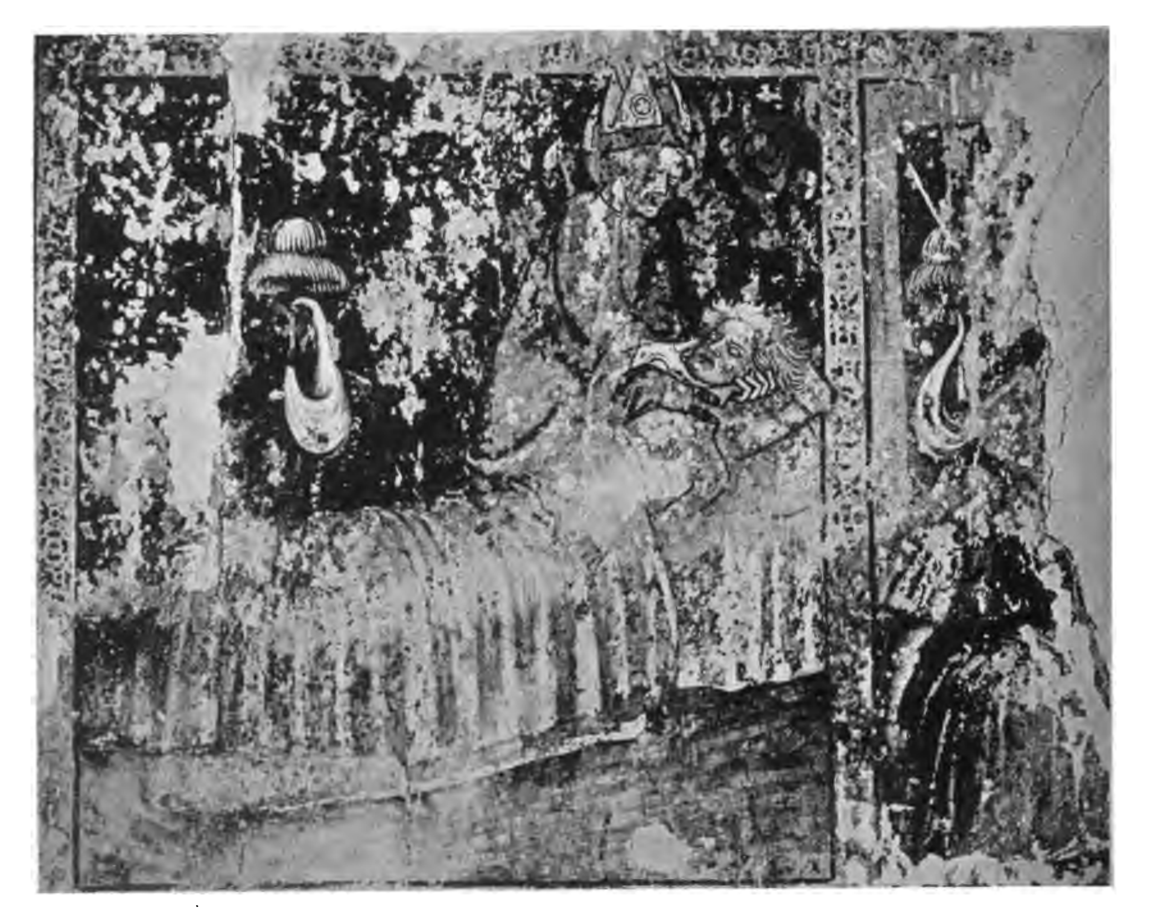


EINZELBILD DES HL. EREMITEN.



ZWEITER ZYKLUS. SZENE 1.

Taf. XX



ZWEITER ZYKLUS. SZENE 3 u. 4.


FINE ARTS LIBRARY
3 2044 039 205 596

